

Werner Jung

Von der Utopie zur Ontologie

Lukács-Studien

Lukács-Studien Band 1

AISTHESIS VERLAG

AV

Werner Jung

Von der Utopie zur Ontologie

Lukács-Studien

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Als Print-Ausgabe: 2017 (2001), ISBN 978-3-89528-326-0

2., unv. Auflage

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1467-0
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

0. Vorwort	7
1. Von der Utopie zur Ontologie. Statt einer Einleitung. Leben und Werk Georg Lukács‘	9
2. Bemerkungen zu den frühen ästhetischen Theorien von Bloch und Lukács. Bei Gelegenheit der Lektüre von Blochs Briefen an den Jugendfreund Georg Lukács	28
3. Das Nietzsche-Bild von Georg Lukács. Zur Metakritik einer marxistischen Nietzsche-Deutung	45
4. Georg Lukács als Schüler Wilhelm Diltheys	58
5. Auf der Suche nach der verlorenen Totalität. Ernst Jünger und Georg Lukács	79
6. „Den Weg zur Humanität finden.“ Johannes R. Becher und Gerhart Hauptmann	99
7. Zur Ontologie des Alltags. Die späte Philosophie von Georg Lukács	115
8. Prozesse und Tendenzen. Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie	130
9. Georg Lukács und der Realismus. Überprüfung eines Paradigmas	158
10. Coda. Klassiker und Romantiker oder Rainer Kirsch und Franz Fühmann	171
Drucknachweise	183

Vorwort

Mit dem vorliegenden Band wird eine im Auftrag der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft herausgegebene Schriftenreihe begründet, in der Studien und Monographien, akademische Abschlußarbeiten sowie Materialienbände zu Leben und Werk des ungarischen Philosophen erscheinen werden. Nicht zuletzt soll diese Reihe auch der Ort sein, an dem Publikationen aus dem umfangreichen Budapester Nachlaß Lukács' veranlaßt werden. Zusammen mit dem Jahrbuch der Lukács-Gesellschaft sind Möglichkeiten geboten, das Denken und die Philosophie Georg Lukács' wieder in aktuelle Zusammenhänge hineinzustellen.

Was nun die zehn Beiträge dieses Buches angeht, so sind sie zu unterschiedlichen Gelegenheiten verfaßt worden. Es handelt sich um Vorträge, Aufsätze und Essays, die zwischen 1985 und 1999 entstanden sind, mit Ausnahme des letzten Textes bereits gedruckt, aber für diese Neuveröffentlichung noch einmal durchgesehen, überarbeitet und z.T. ergänzt worden sind. Es sind Arbeiten, die mein anhaltendes Interesse, das im übrigen auch seinen Niederschlag in zwei Monographien gefunden hat, insbesondere am Frühwerk Lukács', an der ästhetischen Theoriebildung, sowie an der späten marxistischen Ontologie bezeugen. Das heißt beileibe nicht, daß der Verfasser unkritisch dem Lukácsschen Denken gegenübersteht, im Gegenteil. Vieles von dem, was Lukács im Verlauf seines jahrzehntelangen Denkens und Schreibens formuliert hat, ist inzwischen zur Makulatur verblaßt; es stecken weiterhin Irrtümer und fatale Fehleinschätzungen, sieht man auf die Einzelheiten, in diesem opulenten Oeuvre. Dennoch hat nicht nur die Hegel-Marxsche Intention aufs Ganze, der Anspruch auf Totalität, bis heute etwas Faszinierendes behalten, sondern auch dieser unbedingte Wille zur Systematik. Wo der junge, vormarxistische Lukács noch auf der ständigen Suche nach der Form war und sich durch das gesamte (nicht nur zeitgenössische) theoretisch-diskursive wie literarische Feld hindurchgearbeitet hat, da sucht der ausgebildete Marxist schließlich, nachdem er – am eigenen Leibe – die Irritationen der Weltgeschichte erfahren hat, nach einer letzten und definitiven Antwort, nach einer Alternative zwischen Kapitalismus auf der einen, Staatssozialismus auf der anderen Seite.

Ob er dabei am Ende, wie der ungarische Schriftsteller und Lukács-Schüler István Eörsi aus seiner Erinnerung an Lukács' letzte Lebenstage schreibt, tatsächlich gleichgültig geworden ist, das steht dahin. Aber wenn

es diese Gleichgültigkeit gegeben hat, dann ist es eine solche, die der „Eisschicht auf einem See des Schmerzes“ gleicht (Eörsi: *Hiob und Heine. Passagiere im Niemandsland*. Klagenfurt 1999. S. 32). Denn Lukács war bis an sein Lebensende, was die autobiographischen Aufzeichnungen und letzten Interviews belegen, zutiefst davon überzeugt, daß es in seiner Entwicklung keine anorganischen Elemente gegeben hätte, daß bei ihm „jede Sache die Fortsetzung von etwas“ gewesen wäre. Das klingt für uns heute ebenso hochfahrend und selbstgerecht wie zugleich auch wiederum irritierend und aufgrund seiner Vermessenheit geradezu herausfordernd, um sich genauer mit Leben und Werk desjenigen auseinanderzusetzen, aus dessen Fehlern und Idiosynkrasien wir – noch kontrafaktisch – immer wieder lernen, mit dessen Erbschaft wir uns anhaltend, möglicherweise im Sinne dessen, was der frühe Lukács als „Theorie des produktiven Mißverständnisses“ bezeichnet hat, beschäftigen können.

Von einer solchen Beschäftigung mit Leben und Werk Lukács‘, mit den verschiedenen Phasen und Entwicklungsetappen, schließlich auch von etlichen Interferenzen und Diskursüberschneidungen (zu Johannes R. Becher oder Ernst Jünger) sowie produktiven Aneignungen und Umschreibungen (etwa bei Rainer Kirsch oder Franz Fühmann) künden die verschiedenen Texte dieses Sammelbandes. – Ein besonderer Dank geht hier an Frau Gabriele Scheewe, die mir ‚computerlogistisch‘ eine zuverlässige und wertvolle Hilfe gewesen ist.

Von der Utopie zur Ontologie

Leben und Werk Georg Lukács¹

Also Georg Lukács.¹ Wer war dieser Mann? –

Er war ein kleiner, magerer Mann, rasiert und von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Häßlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten. Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, der schmal zuammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der im übrigen leichtgebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug ... Er war barhaupt, wie es sich gehörte, ... sehr wohl bekleidet dabei: sein dunkelblauer Flanellanzug mit weißen Streifen zeigte guten, gehaltenen modischen Schnitt ... [Er] war blonden Haares – es war übrigens aschblond, metallisch-farblos, und er trug es glatt aus der fliehenden Stirn über den ganzen Kopf zurückgestrichen –, zeigte ... die mattweiße Gesichtshaut brünetter Rassen. [Seine Hände] waren klein und zart, wie auch seine Füße sehr zierlich waren.²

Nein, darin wird nun nicht etwa Georg Lukács beschrieben, sondern das erste Auftreten Leo Naphtas in Thomas Manns *Zauberberg*, eines fanatischen Intellektuellen, für den – Jude und Jesuit zugleich – der ungarische

¹ Georg Lukács' Werke werden im Text unter folgenden Siglen nachgewiesen: E = „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas.“ *Georg Lukács Werke*. Bd. 15. Hg. Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1981; SuF = *Die Seele und die Formen*, Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, Neuwied/Berlin 1971; ThdR = *Die Theorie des Romans*, Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1976; GuK = *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1976; TuE = *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze I*. Hgg. Jörg Kammler und Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1975; Blum = Blum-Thesen. *Demokratische Diktatur. Politische Aufsätze V*. Hg. Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1979. S. 139-197; SuD = *Sozialismus und Demokratisierung*. Hg. Frank Benseler. Frankfurt/M. 1987 (= *Demokratisierung heute und morgen*); EdÄ = *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Textrevision von Jürgen Jahn. Berlin/Weimar 1981; Ont. = Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. 2 Bde. *Georg Lukács Werke*. Bde. 13 und 14. Hg. Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1984 und 1986; GD = *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Red. István Eörsi. Frankfurt/M. 1981.

² Zitiert nach Judith Marcus-Tar. *Thomas Mann und Georg Lukács*. Köln/Wien 1982. S. 84f.

Philosoph nur das Bild geliefert hat. Dennoch hat zeitlebens eine geistige Nähe zwischen dem Schriftsteller und dem Kritiker existiert, wenngleich auch auf Seiten Thomas Manns immer ein leichtes „Unheimlichkeitsgefühl“ gegenüber dem kalten und abstrakten Intellektuellen bestand.

Anders dagegen Ernst Bloch. Er hat Lukács im Heidelberger Max Weber-Kreis kennen, schätzen und verehren gelernt, ist mit Lukács eine intellektuelle Symbiose eingegangen und hat dafür später das Bild von den beiden kommunizierenden Röhren geprägt. 1919 hält er den Philosophen Lukács für einen der Großen, „die zumeist nur einmal in jeder Generation erscheinen, und die unsere Zeit seit mindestens drei Generationen überhaupt nicht mehr sah.“³ Ähnlich überschwenglich urteilt dann auch Walter Benjamin, der Lukács‘ marxistisches Erstlingswerk *Geschichte und Klassenbewußtsein* nicht nur für einzigartig, sondern für das „geschlossenste philosophische Werk der marxistischen Literatur“ erklärt.⁴ Die Reihe der Verehrer und Bewunderer ließe sich endlos fortsetzen, auch derjenigen, die sich wie Brecht oder Eisler, Hans Meyer oder Ernst Fischer, Jean-Paul Sartre oder Maurice Merleau-Ponty, Adorno oder Horkheimer, ja schließlich noch Jürgen Habermas, kritisch mit ihm auseinandersetzen, ihm aber mindestens intellektuelle Größe und einen „bedeutenden Kopf“ (Eisler)⁵ bescheinigen.

Auf der anderen Seite und nicht minder lang die Liste der Totschläger, der theoretischen Exekutoren und praktischen Inquisitoren, der Reaktion in allen Schattierungen, und sei’s der der marxistischen Orthodoxie, des Stalinismus. Da ist –angefangen bei Lenin – vom theoretischen Blödsinn des Revisionisten Lukács die Rede und abwechselnd von Links- und Rechtsabweichungen, von Mahnungen, Warnungen und Drohungen an die Adresse der Idealisten, von Denk- und Schreibverboten bis hin zur tatsächlichen Exilierung nach 1956. Das unterscheidet sich dann nur graduell von bürgerlichen Kritikern, die in den zwanziger Jahren bereits Lukács als „fanatischen Dilettanten“ (F. Herczeg), als „bizarste Gestalt der Proletardiktatur“ (A. Gratz) oder als „Anhänger des wildesten Bol-

³ Ernst Bloch. „Zur Rettung von Georg Lukács.“ Ders. *Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919*. Hg. Martin Korol. Frankfurt/M. 1985. S. 570.

⁴ Walter Benjamin. „Bücher, die lebendig geblieben sind.“ Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Hella-Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M. 1981. S. 171.

⁵ Hanns Eisler. *Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge*. Darmstadt/Neuwied 1986. S. 222.

schematismus“ (A. Berzeviczy) attackiert haben.⁶ Und noch 1970, anlässlich der Verleihung der Goethe-Medaille der Stadt Frankfurt an Lukács, kann man, nun diesseits des eisernen Vorhangs, in der großen Presse lesen: „Es hat nie einen fleißigeren, überzeugteren, ergebeneren, zur gebotenen Lüge bereiteren Kommunisten gegeben“, der „auch nicht einen einzigen originellen Gedanken vorzubringen hatte.“⁷

Doch genug, brechen wir hier ab und beginnen umstandslos mit dem, wovon im weiteren nicht mehr die Rede sein soll: von einer Chronologie des Lukácsschen Lebens und Werks, von den verschiedenen Stationen einer intellektuellen Biographie, vom Glanz und Elend eines Marxisten, der ebenso Einfluß und Macht erfahren hat wie von derselben Macht verurteilt, interniert und verbannt worden ist, schließlich vom Nachruhm wie vom Vergessen. Nein, darum soll es uns nicht gehen, obwohl Person und Werk des ungarischen Philosophen geradezu dazu einladen, als Zeitzeugen befragt zu werden. Denn Lukács‘ Biographie verläuft – in aller Kürze – synchron mit den großen Epochenzäsuren, den revolutionären Transformationsprozessen unseres Jahrhunderts: 1885 in Budapest als Sohn großbürgerlicher Eltern mit jüdischem Hintergrund geboren, ist er Zeitgenosse Benjamins, Blochs, Brechts und der expressionistischen Generation, deren Haß aufs Bürgertum, das Wilhelminische Kaiserreich, die K.u.K.-Donaumonarchie und deren Krieg er teilt. 1918 schließt er sich als einer der ersten der neu gegründeten ungarischen KP an, wird während der Räterepublik zum Volkskommissar für Unterrichtswesen ernannt und nach deren Zerschlagung in die Emigration gezwungen, zunächst nach Wien, seit 1930 dann – mit längeren Berlin-Aufenthalten vor 1933 – bis Ende 1944 nach Moskau, wo er – gleich vielen anderen Exilierten – die herrschenden Illusionen über Stalin und – später im Krieg – die Stalinsche Einschätzung der Sowjetunion als den einzigen den Faschismus bekämpfenden Staates übernimmt. Nach dem Krieg avanciert Lukács zum international einflußreichen Theoretiker, beherrscht die intellektuelle Diskussion in Ungarn, wo er einen Lehrstuhl für Ästhetik innehat, und betreibt – bestärkt durch Chruschtschows Rede auf dem XX. Parteitag der KPdSU – in seinem Spätwerk die ständige Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. 1956 engagiert sich Lukács auf Seiten Imre Nagys, wird daraufhin verhaftet und nach Rumänien deportiert. Er

⁶ Vgl. Tibor Hanak. *Lukács war anders*. Meisenheim 1973. S. 38.

⁷ William S. Schlamm. „Frankfurt verdient eine Lenin-Medaille.“ *Georg Lukács zum 13. April 1970. Ad lectores 10*. Neuwied/Berlin 1970. S. 136.

wird – nach seiner Rückkehr aus Rumänien 1957 – zwangspensioniert, verliert alle Ämter und auch seine Parteimitgliedschaft. Die erzwungene Ruhe und das Ausgesperrtsein von der öffentlichen Diskussion nutzt der alte Lukács, um noch zwei große Projekte zu realisieren: eine systematische marxistische Ästhetik und die Grundlegung eines ontologischen Marxismus. Erschienen davon sind bis zu Lukács' Tod am 4. Juni 1971 freilich nur Teile, wie etwa der zweibändige erste Teil der *Eigenart des Ästhetischen*. Hinterlassen hat er jedoch eine *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, den unter dem Eindruck des Prager Frühlings geschriebenen Essay *Demokratisierung heute und morgen* sowie Ethikkonspekte. Alles in allem: ein enzyklopädisches Werk, das von Aufsätzen, Essays und Monographien zu ästhetischen, literarhistorischen und methodologischen Problemen über philosophie- und ideologiekritische Arbeiten bis zu grundsätzlichen erkenntnistheoretischen, geschichtsphilosophischen und ontologischen Fragen reicht. Aber wie schon gesagt, davon soll hier im weiteren nicht die Rede sein.⁸

Wenige Monate vor seinem Tod hat Lukács in Interviews im Zusammenhang mit einer geplanten, jedoch nicht mehr realisierten Autobiographie mit dem charakteristischen Titel *Gelebtes Denken* davon gesprochen, daß bei ihm „jede Sache die Fortsetzung von etwas“ sei. „Ich glaube“, so fügt er hinzu, „in meiner Entwicklung gibt es kein anorganischen Elemente.“ (GD, 132) Und an anderer Stelle heißt es: „Ich verfolge seit den Blum-Thesen eine ungebrochene und niemals gelegnete Linie.“ (GD, 186f.) Wohlbemerkt: die Thesen, die Lukács unter dem Pseudonym Blum dem Parteitag der ungarischen Kommunisten vorgelegt hat, sind von 1928, gestorben ist er 1971. Behauptet wird also eine mehr als 40jährige Kontinuität von Grundanschauungen.

Damit sind wir auch beim Einatzpunkt dieses Beitrages angekommen. Denn, um die Pointe gleich vorwegzunehmen, ich möchte hier im Anschluß an diese späten Selbstaussagen Lukács' die These vertreten, daß man in bezug auf den ‚ganzen Lukács‘, hinsichtlich seiner intellektuellen Biographie wie insgesamt des Werkzusammenhangs, von einer kontinuierlichen Entwicklung sprechen kann. Nichts geht darin verloren. Vielmehr sind – gut hegelisch – frühere Überlegungen und Argumentationen

⁸ Vgl. zu Lukács' intellektueller Entwicklung Werner Jung. *Georg Lukács*. Stuttgart 1989; hingewiesen sei auch auf István Hermann. *Die Gedankenkraft von Georg Lukács*. Budapest 1978; ders. *Georg Lukács. Sein Leben und Werk*. Wien/Köln/Graz 1985; außerdem Árpád Kadarkay. *Georg Lukács. Life, Thought and Politics*. Cambridge Mass. 1991.

im späteren Werk aufgehoben, werden selbst Einsichten des jungen, vormarxistischen Lukács im nachfolgenden marxistischen Œuvre reformuliert. Immer zielt er auf das Begreifen des Ganzen, der Totalität in Geschichte und Gesellschaft, was seine anhaltende Faszination, oftmals auch seine Schwäche ausmacht. Der Weg, den er dabei von der *Entwicklungs geschichte des modernen Dramas*, seinem Bucherstling von 1909, bis zur *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* zurücklegt, ist der von der Utopie zur Ontologie, von der geschichtsphilosophischen Hoffnung auf eine neue Menschengemeinschaft, die „Gesellschaft der Liebe“, wie es in einem Essay von 1919 heißt (TuE, 87), zur nüchternen materialistischen Be standsaufnahme eben dieser vermeintlich neuen sozialistischen Gesellschaft.

An drei Problemkomplexen soll diese „Kontinuität im Wandel“ verdeutlicht werden. Es sollen perspektivische Ansichten vermittelt werden, die hoffentlich Einsichten ermöglichen.

Rückblickend auf seine Jugendentwicklung, hat der alte Lukács am Ende des Vorworts zur *Eigenart des Ästhetischen* (1962) bemerkt:

Ich begann als Literaturkritiker und Essayist, der in den Ästhetiken Kants, später Hegels theoretische Stütze suchte. Im Winter 1911/12 entstand in Florenz der erste Plan einer selbständigen systematischen Ästhetik, an deren Ausarbeitung ich mich in den Jahren 1912-1914 in Heidelberg machte. Ich denke noch immer mit Dankbarkeit an das wohlwollend-kritische Interesse, das Ernst Bloch, Emil Lask und vor allem Max Weber meinem Versuch gegenüber zeigten. Er ist vollständig gescheitert. [...] Äußerlich gesehen, unterbrach der Kriegsausbruch diese Arbeit. Schon die *Theorie des Romans*, entstanden im ersten Kriegsjahr, richtet sich mehr auf geschichtsphilosophische Probleme, für welche die ästhetischen nur Symptome, Signale sein sollen.“ (EdÄ, I 25)

Deutlich wird hier das Umfeld, in dem sich der jung Lukács damals bewegte: die Nähe zu Bloch und zu Weber, bei dessen wöchentlichen Jours die beiden *enfants terribles* Bloch und Lukács weitgehend die Diskussion beherrschten, aber auch zum südwestdeutschen Neukantianismus, der Lukács durch die Arbeiten Heinrich Rickerts und Emil Lask maßgeblich beeinflußte. Doch ist das nur die halbe Wahrheit. Gleichzeitig beschäftigte sich Lukács ebenso mit den christlichen Mystikern des Mittelalters, mit Hegel und Kierkegaard, den Schriften der russischen Realisten, insbesondere mit Dostojewski, und den russischen Sozialrevo-

lutionären wie nicht zuletzt auch mit den Vertretern der Lebensphilosophie, mit Dilthey und Simmel, die ihn allererst dazu veranlaßten, nach seiner Promotion zum Dr. jur. an die Berliner Universität überzuwechseln.

Vordergründig sind alle Arbeiten des jungen Lukács ‚nur‘ Beiträge zur Ästhetik und Literaturgeschichte, am deutlichsten wohl sein zu Habilitationszwecken in Heidelberg gestarteter Versuch zu einer ‚reinen‘ Ästhetik, der – in Lukács‘ eigenen Worten – „vollständig gescheitert“ ist. Hintergründig aber zeichnet diese Schriften, die *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, die Essaysammlung *Die Seele und die Formen* (dt. 1911) und *Die Theorie des Romans* (1916/1920) dieselbe Haltung aus: die Ablehnung der bürgerlichen Kultur und Gesellschaft. Es geht dem jungen Lukács immer um ein neue Kultur, die er über den Umweg einer Metaphysik zu begründen versucht. Kunst und insbesondere Literatur erhalten eine doppelte Bestimmung: Sie sind – in Fortsetzung von Überlegungen des Deutschen Idealismus – Erkenntnismedium und zugleich das Organon dieser Metaphysik. Sie reflektieren den Zustand der Entfremdung des modernen bürgerlichen Menschen, das, was Lukács in der *Theorie des Romans* unter Anspielung auf Fichte die transzendentale Obdachlosigkeit nennt (vgl. ThdR, 32), weisen aber auch über diesen Zustand hinaus und auf eine wiedererlangte Versöhnung hin.

Pessimistisch gestimmt ist noch Lukács‘ erstes Werk über die Dramengeschichte. Unter dem Zeichen von Georg Simmels kulturreditiver Phänomenologie der Moderne, grundgelegt in der *Philosophie des Geldes* (1900), rekonstruiert er die Entwicklung des bürgerlichen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus und den neuklassischen Versuchen eines Paul Ernst und kommt darin zu dem Ergebnis, daß es – im eigentlichen – überhaupt kein bürgerliches Drama gebe, da kein tragischer Kern mehr existiere – in Lukács‘ Worten: kein „Kampf des Menschen mit der äußeren Welt und dem Schicksal um sein zentrales Lebensproblem“ (E, 25). An die Stelle des ehedem tragischen Hintergrunds, eines mystisch-religiösen Empfindens, sei in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft die Rivalität konkurrierender Weltanschauungen und Ideologien getreten, die „[d]as Leben, als Stoff der Dichtkunst, [...] epischer, oder genauer noch, romanhafter“ machen (E, 100), jedoch eine dramatische Inszenierung kaum mehr zulassen. Die „Versachlichung des Lebens“ (E, 94), von der Lukács hier in Übereinstimmung mit Simmel und Weber und mit Blick auf den Kapitalismus und die in ihm ausgeprägte Zweckrationalität spricht, habe so das Schicksal einer ganzen Gattung besiegt. Man hätte

jedoch Lukács‘ Arbeit gründlich mißverstanden, wollte man in ihr lediglich einen Beitrag zur Literaturgeschichte sehen. Zwar nicht ausdrücklich, aber doch implizit ist das Dramabuch eine geschichtsphilosophische Reflexion über Kunst. Lukács redet darin nur uneigentlich über Literatur, er schreibt, um eine Formulierung aus *Die Seele und die Formen* zu verwenden, „bei Gelegenheit“ des modernen Dramas eigentlich über die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft der letzten beiden Jahrhunderte und damit über Bedingungen, die die dramatische Kunstproduktion verhindert haben. Das moderne Drama ist für Lukács am Ende beides, Ausdruck der kulturellen und gesellschaftlichen Krise des Bürgertums und zugleich, ohne freilich Perspektiven zeigen zu können, Opposition dagegen; denn es drückt die Rebellion des Subjekts gegen alle entfremden, verschachlenden und nivellierenden Tendenzen aus.

Mit Blick auf den modernen Künstler, auf das Schöpfersubjekt, und einer Verschiebung der Perspektive auf existentielle Fragen thematisiert der Essayband *Die Seele und die Formen* denselben Zusammenhang. Wieder begegnen wir der Dilthey-Simmelschen Linie der Lebensphilosophie, wenn Lukács nun die Frage zentral in den Mittelpunkt rückt: Wie kann und soll man heute leben? Simmel war in seinen kulturkritischen Schriften seit der *Philosophie des Geldes* zu der Einsicht gelangt, daß seit dem 18. Jahrhundert die objektive Kultur in dramatisch wachsendem Maße ein Übergewicht über die subjektive Kultur erhält, daß dasjenige, was auf der einen Seite kulturellen Fortschritt allererst ermöglicht, auf der anderen Seite den einzelnen einengt, reduziert und entfremdet, daß – kurz gesagt – alle menschlichen Kultivierungsleistungen, Objektivationen, einmal geschaffen, von nun an ein von den Individuen getrenntes Eigenleben führen. Lukács knüpft an diese Einschätzung an und behauptet, daß einzig noch die Kunst – von seiten ihres Schöpfers – die Möglichkeit zu einem authentischen Ausdruck des Lebens, mit Dilthey: zum „Erlebnisausdruck“, bietet. Die Form ist für die Seele der letzte Fluchtpunkt, Ausdruck authentischen Lebens und zugleich Kritik des bloßen Lebens.

Es gibt [...] zwei Typen seelischer Wirklichkeit: *das Leben* ist der eine und das *Leben* der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. [...] Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweihheit in ihren Erlebnissen.“ (SuF, S. 11)

So heißt es gleich zu Beginn der Essaysammlung, womit Lukács sein Thema exponiert: die Rivalität von Authentizität und Inauthentizität, von

wirklichem Leben und unwirklichem, entfremdetem Leben, von den Ansprüchen des Subjekts und den Nivellierungstendenzen der Gesellschaft. Und im letzten Essay erhalten wir Lukács' Antwort und damit auch ein abschließendes Gesamтурteil über ein Unternehmen, daß solch verschiedene Literaten wie Novalis und Storm, Stefan George und Paul Ernst oder Charles Louis-Philippe und Richard Beer-Hofmann essayistisch porträtiert:

Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Eine richtende Kraft, ein Ethisches ist das Gestaltenkönnen und ein Werturteil ist in jedem Gestaltetsein enthalten. Jede Art der Gestaltung, jede Form der Literatur ist eine Stufe in der Hierarchie der Lebensmöglichkeiten: über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern.“ (SuF, 248).

Während Lukács in *Die Seele und die Formen* einer Pluralität der Formen das Wort redet und diese als Chiffren des authentischen Lebens entzifert, richtet er in der *Theorie des Romans* seinen Blick auf eine einzige Form. Gleichzeitig wird hier das lebensphilosophisch-existentialistische Erbe zugunsten einer nun an Hegel geschulten Sicht ästhetischer Fragestellungen in den Hintergrund gedrängt. Unmittelbar setzt er bei der im Dramabuch formulierten Ansicht wieder ein, wonach das moderne Leben insgesamt „epischer oder genauer noch, romanhafter“ geworden ist – dies im übrigen eine Ansicht, die schon Hegel in seinen Ästhetikvorlesungen formuliert hatte. Lukács systematisiert in der *Theorie des Romans* Hegels Randnotizen über den Roman und entwirft eine „Typologie der Romanformen“, die, beginnend mit dem Roman des abstrakten Idealismus (Cervantes' *Don Quichotte*), über den Roman der Desillusionsromantik (Balzac und Flaubert) und den Entwicklungsroman (Goethe und Keller) bis zum Realismus Tolstois und Dostojewskis weitergeführt wird und die insgesamt die Gattung als paradigmatischen literarischen Ausdruck der bürgerlichen Gesellschaft begreift. Der Roman erscheint Lukács als „repräsentative Form des Zeitalters“ (ThdR, 82), als „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ (ebd., 32) und als

Epopoe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnvoll gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. (Ebd., 47)

Der Roman ist also Ausdruck der Krise, eine Kriseninszenierung. Und sein Gestaltungsmittel, mit dem er das Szenario poetisch reflektiert, ist die Ironie, eine, wie Lukács sagt, „docta ignorantia dem Sinn gegenüber“ (ebd. 79), der, obwohl abwesend, dennoch ständig eingeklagt wird.

Der Berliner Literaturwissenschaftler Rolf-Peter Janz hat die paradoxe Struktur des Lukácsschen Ironiebegriffs präzise beschrieben:

Indem die Ironie die Totalität einer Welt herzustellen sucht, deren Sinn abwesend ist, bleibt sie doch auf die Sinngebung der Welt bezogen; hält sie dem Sinn die Treue, weil sie ihn als nichtseidend darstellt. Sie bekennt ihre Unwissenheit des Sinnes, aber auf eine Weise, die an ihm festhält.⁹

Wieder also erscheint die Literatur in einer doppelten Bestimmung, die geschichtsphilosophisch fundiert wird: Der Roman ist Ausdruck und damit Abbild entfremdeter Zustände wie zugleich Opposition dagegen. Er bewahrt die Möglichkeit des Humanums, indem er an einen Zustand diesseits der Entfremdung erinnert, an etwas, das historisch noch uneingelöst ist, aber in der ironischen Reflexion immer wieder aufscheint: „die Lebensimmanenz des Sinnes.“

Anders als das Drama-Buch schließt die *Theorie des Romans* jedoch mit einem positiven Ausblick in die Romanwelten Tolstois und Dostojewskis ab, in denen Lukács bereits Vorboten einer neuen Welt und Kultur erblickt. Namentlich an den Werken Dostojewskis erkennt er eine „neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende“ (ThdR, 137). Damit wird schließlich erneut deutlich, daß auch der Lukácssche Versuch über den Roman nur uneigentliche Rede über Literatur und im eigentlichen eine Philosophie über die Formen der Entfremdung ist. Der Roman als „eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form“, ja als „Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“ (ebd.) erscheint Lukács als verschlüsselte Chiffrenschrift, die auf die metaphysisch-geschichtsphilosophischen Reflexionen des Essayisten wartet, um wieder bereit zu werden und ihre verborgenen Intentionen enthüllen zu können. Aber der Roman bleibt immer noch Form, etwas, das zwar aus dem Leben hervorgegangen und sicher auch – via Nietzsche und Simmel – als authentischer „Erlebnisausdruck“ „Mehr-Leben“ ist, dessen ihm von Lukács insinuiertes Versprechen sich aber erst im wirklichen Leben, in

⁹ Rolf-Peter Janz. „Zur Historizität und Aktualität der ‚Theorie des Romans‘ von Georg Lukács.“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Bd. 22. 1978. S. 686.

einer neuen Gesellschaft der Liebe, erfüllt. Damit sind wir dann beim Marxisten angekommen, der nur die folgerichtige Konsequenz aus den Resultaten der *Theorie des Romans* gezogen hat.¹⁰

Denn auch Lukács' marxistische Ästhetik, in den frühen dreißiger Jahren zunächst als ein Theorie des Realismus angetreten, dann in den späten dreißiger und vierziger Jahren in zahlreichen Aufsätzen und Monographien zur Weltliteratur weiter ausgestaltet und abschließend in der *Eigenart des Ästhetischen* systematisch dargestellt, hält weiter unbeirrt an den Grundeinsichten seiner vormarxistischen Phase fest. Das gilt ebenso für die Hochschätzung Dostojewskis und insgesamt der bürgerlich-realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts wie für das Verdikt über das bürgerliche Drama, wozu sich in Lukács' Moskauer Schriften oder seiner Monographie über den historischen Roman (russ. 1937/38; dt. 1955) ähnlich lautende Formulierungen wie in den Frühschriften finden lassen. Mehr und gravierender noch aber gilt das für die gesamte Argumentationsstruktur. Nur die Vorzeichen haben sich jetzt geändert. Lukács hat seine frühere Metaphysik in eine marxistische Geschichtsphilosophie umgewandelt. Unter Rückgriff auf Engels' klassische Formulierung über den Realismus (Gestaltung typischer Charaktere unter typischen Umständen) sowie der Adaption des Leninschen Widerspiegelungstheorems definiert Lukács das große, realistische Kunstwerk dadurch, daß es diesem gelingt, zu seiner Zeit die Pointe des gesellschaftlichen Seins, den Frontverlauf der Geschichte – und das heißt für den Marxisten: den Stand der Klassenkämpfe – im homogenen Medium der Kunst anschaulich zu machen. Kunst - das wird jetzt explizit formuliert – ist eine Form der Erkenntnis. Die große Ästhetik bezeichnet dann später auch die Kunst ausdrücklich als mittlere Form der Erkenntnis neben dem Alltagswissen und der Wissenschaft. Sie ist das „Gedächtnis der Menschheit“ (EdÄ I, 485; ähnlich auch 584, 812), an dem der Entwicklungsstand der Menschheitsgeschichte abgelesen werden kann.

¹⁰ In der Arbeit von Ute Luckhardt. „Aus den Tempeln der Sehnsucht.“ Georg Simmel und Georg Lukács: *Wege in und aus der Moderne*. Butzbach-Griedel 1994 wird sehr detailliert das Verhältnis von Simmel und Lukács beschrieben, wobei die Pointe der Arbeit darin besteht, daß Luckhardt mit einem Recht davon spricht, daß Lukács im Grunde die soziologischen Intentionen Simmels ins Praktische wendet, daß er der „konsequente Vollstrecker“ Simmels sei, der „Handlungsperspektiven für die Wirklichkeit“ – ja, immer Entscheidungen für das Leben – entwickelt habe (vgl. S. 259, 260 und 280).

Sie ist aber zugleich auch mehr als nur ein bloßer „Auferstehungsengel der Geschichte“ (Hebbel), was viele Kritiker Lukács noch heute vorwerfen. Denn große Kunst enthält immer einen ästhetischen Mehrwert, der nicht plan verrechenbar ist mit den gesellschaftlichen Verhältnissen ihrer Entstehung; sie verfügt über einen utopischen Überschuß, eine Perspektive, die das noch Unabgégoltene, das historisch noch nicht Eingelöste offenhält. Dazu heißt es an einer Stelle in der *Eigenart des Ästhetischen*:

Kein Kunstwerk ist utopisch, denn es kann mit seinen Mitteln nur das Seiende widerspiegeln, das Noch-nicht-Seiende, das Komende, das zu Verwirklichende erscheint darin nur, soweit es im Sinn selbst vorhanden ist, als kapillarische Vorarbeit des Zukünftigen, als Vorläufertum, als Wunsch und Sehnsucht, als Ablehnung des gerade Vorhandenen, als Perspektive etc. Zugleich ist jedoch jedes Kunstwerk utopisch im Vergleich zum empirischen Sosein der Wirklichkeit, die es widerspiegelt, aber als Utopie im wörtlichen Sinne, als Abbild von etwas, das immer und nie da ist. (EdÄ II, 222f.)

Und noch später, in der *Ontologie*, bemerkt Lukács über das große Kunstwerk, das immer „ein permanentes, immanentes Gerichtetsein gegen die Entfremdung“ hat:

Indem der Künstler die Welt mit den Augen der echten Individualität, die eine tiefe und energische Intention auf die Gattungsmäßigkeit für sich, des Menschen und seiner Welt in sich schließt, betrachtet, kann mit ihrem bloßen Dasein eine die Entfremdung bekämpfende und eine von ihr befreite Welt in der künstlerischen Mimesis entstehen, ganz unabhängig von den subjektiv-partikulären Anschauungen des Künstlers selbst. (Ont. II, 535)

Lukács' Ausflüge in die Politik waren kurz und schmerzlich. Der junge Volkskommissar für Unterrichtswesen wurde von der Reaktion schon nach wenigen Monaten ins Wiener Exil vertrieben und der Nagy-Anhänger 1956 bereits nach wenigen Tagen unter maßgeblicher Beteiligung der sowjetischen Invasoren nach Rumänien deportiert. Trotzdem hat Lukács immer wieder in zahllosen – im engeren Sinne – politischen Artikeln ebenso wie in grundsätzlich politisch-philosophischen Beiträgen versucht, die revolutionären Prozesse zu analysieren. Dazu drei Beispiele: *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), die *Blum-Thesen* (1928) und *Demokratisierung heute und morgen* (1968). Alle drei Arbeiten sind als Reaktionen auf gescheiterte Revolutionen bzw. eine gescheiterte kommunistische (Partei-) Politik entstanden: *Geschichte und Klassenbewußtsein* zieht Schlüsse aus dem

fehlgeschlagenen Räteexperiment in Ungarn; die *Blum-Thesen* rechnen mit dem abenteuerlichen Kurs Bela Kuns, des damaligen Vorsitzenden der ungarischen KP, ab, die in Ungarn verbotene kommunistische Partei in der Illegalität neu zu formieren; der Essay *Demokratisierung heute und morgen* schließlich stellt eine Antwort Lukács' auf die Zerschlagung des Prager Frühlings dar.

Von den einen, den undogmatischen Linken, zum Grundbuch des westlichen (Neo-)Marxismus erklärt, von den anderen, den Parteiorthodoxen, als Pandorabüchse des modernen Revisionismus gescholten¹¹, ist Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* nicht zuletzt die Einlösung seines eigenen vormarxistischen Programms. Die in der *Theorie des Romans* geforderte Totalität, dasjenige, wofür dort noch die Kunst galt, identifiziert nun der Marxist mit dem Sozialismus, mit einer „Gesellschaft der Liebe.“ Und auch das historische Subjekt, das diesen Transformationsprozeß zu realisieren hat, benennt Lukács: das Proletariat. Aber er weiß auch nach der gescheiterten Räterepublik, daß die bloße Existenz einer revolutionären Klasse noch lange nicht die Gewähr für deren tatsächliche Aktivitäten bietet. Deshalb bestellt er in den theoretisch gehaltvollsten Beiträgen der Essaysammlung, in den Essays *Klassenbewußtsein* und *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*, – der herrschenden und marxistisch-leninistischen Doktrin entgegengesetzt – die Entwickeltheit des proletarischen Klassenbewußtsein zum Gradmesser einer möglichen revolutionären Politik.

Im Klartext also: Weniger die Organisation, die Partei, und die Organisiertheit überhaupt sind gefordert als vielmehr und in erster Linie das Klassenbewußtsein.

Dabei unterscheidet Lukács zwischen einem faktischen, kontingenten Alltags- bzw. Einzelbewußtsein des Proletariers und dem Klassenbewußtsein, das er, Simmels, Webers und Marx' Überlegungen parallelführend, als nur zugerechnetes Bewußtsein definiert. Dieses zugerechnete Klassenbewußtsein, das „weder die Summe noch der Durchschnitt dessen [ist], was die einzelnen Individuen, die die Klasse bilden, denken, empfinden usw.“ (GuK, 126), sondern vielmehr in Gedanken und Empfindungen besteht,

¹¹ Stellvertretend für viele andere Arbeiten siehe Perry Anderson. *Über den westlichen Marxismus*. Frankfurt/M. 1978; auf der anderen Seit siehe Robert Steigerwald. *Bürgerliche Philosophie und Revisionismus im imperialistischen Deutschland*. Berlin 1980.

die die Menschen in einer bestimmten Lebenslage haben würden, wenn sie diese Lage, die sich aus ihr heraus ergebenden Interessen sowohl in bezug auf das unmittelbare Handeln wie auf den – diesen Interessen gemäßen – Aufbau der ganzen Gesellschaft vollkommen zu erfassen fähig wären (ebd.)

enthält in sich „die Kategorie der objektiven Möglichkeit“ (ebd.). Das zugerechnete Klassenbewußtsein stellt eine Möglichkeit dar, die freilich in der Wirklichkeit selbst schon angelegt ist.

Denn – und darin liegt der Kern von *Geschichte und Klassenbewußtsein* – es ist das Bewußtsein der Ware, das Bewußtsein der Körperware Proletariat davon, als Warenkörper verkauft zu werden, ein Bewußtsein, das erkennt, daß es, wenn es die Warenwirtschaft abschafft, sich selbst befreit. In dieser strukturellen Beziehung zur Ware steckt aber für Lukács nicht nur der Sprengsatz des Klassenkampfes, sondern zugleich auch das Moment der Verdinglichung – etwas, woran später die Kritische Theorie Adornos und Horkheimers angeknüpft hat. Das Bewußtsein des Proletariats ist selbst tief von den Malen der Entfremdung und Verdinglichung gekennzeichnet, es bewegt sich im Alltag im „schädlichen Raum“ der Gegenwart“ (GuK, 348), hält sich in der puren Unmittelbarkeit auf, klebt am Konkreten und am Sinnenschein – dem Schein ohne Deckung (Nietzsche). Abkürzend formuliert: es verharrt in dumpfer Ohnmacht vor eben den Verhältnissen, die es knechten und entfremden, ja es reproduziert ständig noch dieselben Verhältnisse.

Dieses Dilemma hat Lukács letzten Endes nicht lösen können. Für den Hiatus zwischen dem entfremdeten Einzelbewußtsein und dem Klassenbewußtsein hat er nur eine dezisionistische Antwort parat: die Setzung eines Bewußtseinstyps, des zugerechneten, der kontrafaktisch der bestehenden Wirklichkeit entgegen gehalten wird. Mag man auch Lukács‘ Lösung für idealistisch halten – fragwürdig ist sie allemal –, so hat er doch auf ein Grundproblem marxistischer (Politik-)Theorie hingewiesen. Sozialismus gut und schön, das Proletariat als historisches Subjekt – für die zwanziger Jahre mag das noch angehen. Wie aber kommt die Klasse dann zum geforderten Bewußtsein? Denn ohne Bewußtsein bis zum Schluß läuft nichts, wie Bloch einmal lakonisch angemerkt hat und Lukács ständig fordert. Der Hinweis auf die kommunistische Partei hilft da wenig; sie ist zwar – auch für Lukács – ein notwendiger Transmissionsriemen revolutionärer Politik, bewegt aber so lange nichts, solange sich nicht die Klasse selbst und als ganze ihrer gestellten Aufgabe

bewußt ist. Und ist es schließlich einmal so weit, dann fragt sich, welche Rolle sie weiter spielen soll.

Von all dem ist in Geschichte und Klassenbewußtsein freilich nicht mehr ausdrücklich die Rede, aber es sind zwangsläufige Konsequenzen aus der dort gelieferten Theorie. Wiederaufgegriffen hat Lukács diese Fragen dann in späteren Arbeiten. So etwa in den *Blum-Thesen*, die erneut den Zorn der Parteiorthodoxie erregen. Hier geht Lukács noch mit einem anderen Glaubensartikel der kommunistischen Bewegung ins Gericht, wenn er die starre Entgegensetzung von Sozialismus und Kapitalismus kritisiert. Lukács schlägt dagegen einen dritten Weg vor und spricht von der „demokratischen Diktatur“ als dem Übergangsstadium zwischen der bürgerlichen und der sozialistischen Gesellschaft. Sein Ausgangspunkt dabei ist eine nichtrevolutionäre Situation. Er behauptet, daß die bürgerliche Demokratie „das tauglichste Kampffeld für das Proletariat“ (Blum, 170) sei, denn dieses werde genötigt, die Errungenschaften der bürgerlichen Demokratie gegen die bürgerliche Klasse zu verteidigen, das heißt – konkret – sich für den Fortbestand bürgerlich-demokratischer Rechte, wie etwa das Vereinigungs-, Versammlungs- und Streikrecht zu engagieren (ebd., 277).

Im Klartext bedeutet das auch, daß Lukács‘ Konzept von einer allmählichen Transformation der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ausgeht und die Errungenschaften der bürgerlichen Revolution auch noch als unverzichtbare Bestandteile der – als Endziel angestrebten – sozialistischen Gesellschaft begreift.

Die schärfste Kritik an der offiziellen Lesart des Marxismus, der wissenschaftlichen Weltanschauung des Marxismus-Leninismus als der offiziösen Ideologie der real existierenden sozialistischen Gesellschaften, hat Lukács in dem 1968 geschriebenen Essay *Demokratisierung heute und morgen* geliefert, einer Arbeit, die viele Punkte von Gorbatschows Reformkurs bereits antizipiert. Unmißverständlich prangert Lukács die Verknöcherung in den Partei- und Staatsapparaten an, redet er von der – auch nach dem XX. Parteitag der KPdSU – nicht durchgeföhrten Entstalinisierung der kommunistischen Parteien. Soll der Sozialismus kein bloßes Lippenbekenntnis bleiben, sei es dringend notwendig, zu alten rätedemokratischen Prinzipien zurückzukehren, die Wirtschaft zu liberalisieren und dezentralisieren, ja selbst die Partei, wenn nicht abzuschaffen, so doch ihrer hegemonialen Rolle zu entheben. Denn der Sozialismus, dem der Kommunist und Marxist Lukács lebenslang die Treue bewahrt und an dem er – anders als viele moderne Wende(schrei)hälse –

nie gezweifelt hat, sei so lange desavouiert, solange die Macht in Händen einer zentral planenden Bürokratie liege und solange nicht die Menschen in ihrem Alltag, auf der einfachsten Ebene, über die wichtigsten Fragen selbst entscheiden könnten.

Es geht Lukács – kurz gesagt – um die „Selbsttätigkeit der Massen“ (SuD, 99). Denn, so fügt er hinzu:

Man darf [...] nie vergessen, daß bei den komplizierten Prozessen, die von oben geregelt werden, das System der Regelung immer viel zu abstrakt ist, um in seiner Originalform überhaupt funktionsfähig zu sein. (ebd., 104)¹²

Der Philosoph Georg Lukács wurde bislang nur selten erwähnt, und doch war ständig von ihm die Rede. Die vormarxistischen Arbeiten zur Literaturgeschichte und Ästhetik sind im eigentlichen Beiträge zur Geschichtsphilosophie und einer angestrebten neuen Metaphysik, und seine späteren politischen Aufsätze und Essays verstehen sich immer auch als grundsätzliche philosophische Reflexionen zur marxistischen Theorie. Lukács' demgegenüber engeres philosophisches Werk umfaßt eine Monographie über den jungen Hegel, ein in der Hochzeit des Stalinismus im Moskauer Exil Ende der dreißiger Jahre geschriebenes Buch, das deutlich gegen die stalinistische Lesart Hegels als eines preußischen Reaktionärs opponiert und daher erst nach dem Krieg – und zwar im Westen – 1948 erscheinen konnte, sowie eine Arbeit über den Irrationalismus in der bürgerlichen Philosophie unter dem Titel *Die Zerstörung der Vernunft* (1954), worin Lukács alle irrationalen Tendenzen (vornehmlich deutscher Provenienz) seit dem Zusammenbruch der idealistischen Systeme im frühen 19. Jahrhundert analysiert. Beide Bücher müssen aber – auch gerade in ihren polemischen, ja ungerechten Partien – als verschlüsselte autobiographische Texte gelesen werden.

In der Darstellung des jungen Hegel, die mit dessen Ankunft bei einem eigenen philosophischen System, der *Phänomenologie des Geistes* (1807),

¹² Mihaly Vajdas neuerliche Kritik an seinem philosophischen Lehrer Lukács, die dahin zielt, ihm jegliche Originalität abzusprechen, um schlußendlich – postmodern inszeniert freilich – alte Schablonen (Lukács habe seine Philosophie der Politik geopfert, ja, für Lukács sei „sein Werk ein Mittel gewesen, das den Zielen der Bewegung dienen mußte“ [S. 132]) zu bedienen, mag biographisch vielleicht verständlich sein. Eine überzeugende Abrechnung mit Lukács formuliert Vajda jedoch nicht; vgl. Mihaly Vajda. *Die Krise der Kulturkritik. Fallstudien zu Heidegger, Lukács und anderen*. Wien 1996.

abschließt, erschreibt sich Lukács eine Wunschbiographie¹³, die bei ihm ebenso teleologisch endet, nämlich bei der Ankunft im Marxismus. Der zweite Teil dieser philosophischen Autobiographie rechnet dann erbarungslos mit der eigenen vormarxistischen Herkunft ab, was die übeln Ausfälle etwa gegen die Lebensphilosophie Diltheys und Simmels erklärt. Verschwiegen werden darf auch nicht, daß Lukács hierin – in diametralem Gegensatz zum Hegel-Buch – den angestrengten Versuch einer Synchronisation mit dem Stalinschen Zeitgeist unternimmt. Das betrifft etwa die Einschätzung der Lebensphilosophie als des konsequenteren Vorbereiters der faschistischen Pseudophilosophie oder der Ansicht von der Sozialdemokratie als dem Zwillingsbruder des Faschismus.¹⁴ Historisch wie biographisch mag es dafür zwei plausible Gründe geben – Lukács' Status als Emigrant, die Kriegssituation –, doch sollte selbst eine gegenüber Lukács wohlgesonnene Einstellung nicht davor zurückschrecken, die *Zerstörung der Vernunft* für ein in vielen Punkten unzulängliches Machwerk zu erklären, dessen Einzelurteile man über weite Strecken getrost vergessen kann.

Zusammenfassung, Summe und Abschluß von Lukács' Lebenswerk ist die *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, eine Arbeit, die Lukács in seinen letzten Lebensjahren, geplant zunächst als Ethik, buchstäblich bis ans Totenbett beschäftigt hat. In ihr sieht er seinen wesentlichen Beitrag zur Erneuerung des Marxismus, dessen Renovierung er seit 1956 ständig gefordert hat.

Was ist nun das Programm einer solchen Ontologie? Und warum überhaupt Ontologie? – In einem späten Interview legt Lukács die Grundlagen seiner Ontologie kurz dar:

Nach Marx stelle ich mir die Ontologie als die eigentliche Philosophie vor, die auf der Geschichte basiert. [...] Marx hat vor allem ausgearbeitet, [...], daß es die grundlegende Kategorie des gesellschaftlichen Seins ist, und das steht für jedes Sein, daß es geschichtlich ist. In den Pariser Manuskripten sagt Marx, daß es nur

¹³ Vgl. dazu auch Agnes Heller. „Die Philosophie des alten Lukács.“ Georg Lukács – Jenseits der Polemiken. Beiträge zur Rekonstruktion seiner Philosophie. Hg. Rüdiger Dannemann. Frankfurt/M. 1986. S. 125-142.

¹⁴ Deutlicher wird das noch in zwei im Nachlaß gefundenen Texten, die als Vorarbeiten der *Zerstörung der Vernunft* angesehen werden müssen: *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* [1933] Hg. László Sziklai. Budapest 1982; *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* [1941]. Hg. László Sziklai. Budapest 1982.

eine einzige Wissenschaft gibt, nämlich die Geschichte, und er fügt sogar noch hinzu: „Ein ungegenständliches Wesen ist ein Unwesen“. Daß heißt, eine Sache, die keine kategorialen Eigenschaften besitzt, kann nicht existieren. Existenz bedeutet also, daß etwas in einer Gegenständlichkeit von bestimmter Form existiert, das heißt, die Gegenständlichkeit von bestimmter Form macht jene Kategorie aus, zu der das betreffende Wesen gehört. Hier trennt sich die Ontologie scharf von der alten Philosophie. Die alte Philosophie skizzierte nämlich ein Kategoriensystem, innerhalb dessen auch die historischen Kategorien vorkamen. Im Kategoriensystem des Marxismus ist jedes Ding primär ein mit einer Qualität, einer Dinglichkeit und einem kategorialen Sein ausgestattetes Etwas. Ein ungegenständliches Wesen ist ein Unwesen. Und innerhalb dieses Etwas nun ist die Geschichte die Geschichte der Veränderung der Kategorien. Die Kategorien sind also Bestandteile der objektiven Wirklichkeit. Es kann absolut nichts existieren, was nicht in irgendeiner Form Kategorie wäre. In dieser Hinsicht trennt sich der Marxismus unwahrscheinlich scharf von den vorhergehenden Weltanschauungen: Im Marxismus macht das kategoriale Sein des Dinges das Sein des Dinges aus, während in den alten Philosophien das kategoriale Sein die grundlegende Kategorie war, innerhalb derer sich die Kategorien der Wirklichkeit herausbilden. Es ist nicht so, daß sich die Geschichte innerhalb des Kategoriensystems abspielt, sondern es ist so, daß die Geschichte die Veränderung des Kategoriensystems ist. Die Kategorien sind also Seinsformen. Sofern sie natürlich zu Ideenformen werden, sind sie Widerspiegelungsformen, primär jedoch Seinsformen. (GD, 235ff.)

Hierin ist das Gesamtprogramm der *Ontologie* in Kurzform zusammengefaßt: Lukács versteht den originären Marxismus als Ontologie und sieht vor allem das Frühwerk von Marx bis 1857, bis zu den *Grundrisse*, als philosophischen Beitrag, um das gesellschaftliche Sein des Menschen unter dem Aspekt seiner Geschichtlichkeit zu deuten. Eine Schlüsselstelle im Marxschen Werk kommt dabei für Lukács jener Passage zu, wo Marx die Kategorien als „Daseinsformen, Existenzbestimmungen“ qualifiziert. Darin glaubt Lukács, bereits das Programm einer Ontologie vorgezeichnet zu sehen, das er selbst dann versucht in einem dreibändigen, mehr als 1400 Seiten umfassenden Werk auszuarbeiten. Ontologie bedeutet für Lukács in erster Linie – und darin schließt er sich Nicolai Hartmann an – Kategorienanalyse. In immer neuen Anläufen unternimmt es Lukács, die vier Hauptkategorien Arbeit, Reproduktion, Ideologie und Entfremdung

historisch und systematisch auf die – gleichsam basale – Kategorie der Geschichtlichkeit zu beziehen und das gesellschaftliche Sein des Menschen in seiner Entwicklung anhand des Kategoriengefüges zu präzisieren. Es ist Lukács‘ tiefe Überzeugung, daß die Geschichte des gesellschaftlichen Seins sichtbaren Ausdruck und Niederschlag im Beziehungsnetz dieser vier Kategorien findet, die ebenso Daseinsformen vorstellen wie auch, indem sie erkannt werden, Existenzbestimmungen. Ontologie rekonstruiert die gesamte Geschichte des gesellschaftlichen Seins als Geschichte des Wandels im Kategoriennetz. Es geht also der *Ontologie* – rundheraus gesagt – um nicht mehr und nicht weniger als um eine Gesamtdeutung des gesellschaftlichen Seins der Menschheit in seinem Gewordensein und in seinem Werden.

Systematischer Ausgangspunkt ist dabei für Lukács das Alltagsleben, ein faktum brutum. Gelegentlich spricht er deshalb auch von seiner *Ontologie* als einer „Ontologie des Alltagslebens.“¹⁵ Zugleich kritisiert er damit dann seinen eigenen revolutionären Messianismus, die Utopien von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, worin er die konkreten Bedingungen des Alltagslebens nur als „schädlichen Raum“, als bloße – aufzuhebende – Unmittelbarkeit wahrgenommen hatte. Die *Ontologie* setzt dagegen den Alltag, also konkrete Lebensbedingungen, als Reflexionsgegenstand der Philosophie, womit Lukács – überspitzt formuliert – eigentlich zum ersten Mal in seinem Leben wirklich materialistisch argumentiert. Die Utopie wird ontologisch eingeholt und zugleich wieder überholt. Sie wird – in Hegelschem Sinne – „aufgehoben“, das heißt ebenso als abstrakte Forderung, als Wunsch, zum Verschwinden gebracht wie gleichzeitig auf höherer Stufe, nämlich als das Humane und konkret Menschheitliche, das sich auf jeder Stufe menschlich-gesellschaftlicher Entwicklung erhält, neu formuliert.

Von der Utopie zur Ontologie und wieder zurück: Die bloß voluntaristische Setzung des Sozialismus, die Utopie, wird ontologisch korrigiert und materialistisch vom Kopf auf die Füße gestellt im Blick auf die jeweils konkreten Lebensbedingungen der Menschheit. Dabei zeigt sich dann freilich in der Analyse, daß sich Geschichte – bis auf die unterste Stufe des jeweiligen Alltagslebens hinab – in einen „prozeßhaften Komplexcharakter“ (Ont. I, 521) auflöst, der – anders als die niederen Stufen des anorganischen bzw. organischen Seins, deren Entwicklung bloß kau-

¹⁵ Brief Lukács‘ an Günther Anders vom 22.11.1967, unveröffentlichter Brief aus dem Budapesti Lukács-Archiv.

sal determiniert ist – teleologische Züge aufweist. Hauptmoment dieser teleologischen Entwicklung der Menschheit ist für Lukács die Arbeit, in der er das Modell des gesellschaftlichen Seins (Ont. II, 10 u.ö.), „die Gebietskategorie des Gesellschaftlichen“ (ebd., 22) und auch die „Urform der Praxis“ (ebd., 28) erkennt. Denn in der Arbeit, die ja mit Marx aus der Notdurft des Menschen resultiert und wodurch sich dieser erst vom Tier unterscheidet, befriedigt der Mensch nicht nur konkrete Bedürfnisse, sondern verwirklicht sich – mit Blick auf die Gesamtgeschichte – zugleich auch selbst, indem er sich vergegenständlicht, das heißt schöpferisch und gestaltend auf seine Umwelt reagiert, in sie eingreift und sie verändert. Diese Teleologie der Arbeit ist für Lukács *uno actu* der Motor der Geschichte des gesellschaftlichen Seins, seine Praxis, deren Kern – und damit sind wir wieder bei der Utopie – der sich über alle bisherigen Gesellschaftsformationen, über Entfremdung und Verdinglichung hinweg erhaltende Wunsch des Menschen nach Selbstverwirklichung und damit – ineins – nach der Gattung darstellt.

Eine Perspektive formuliert die *Ontologie* allerdings nicht; dies wäre für Lukács „geschichtsphilosophische Zeichendeuterei“ (ThdR, 137), die er ablehnt – nicht zuletzt nach den Erfahrungen mit dem domatischen Marxismus, mit der wissenschaftlichen Weltanschauung des Marxismus-Leninismus, die von der Notwendigkeit und Voraussagbarkeit des Sozialismus ausgeht. „Denn es gibt“, so Lukács, „keine logisch vermittelte[n] teleologische[n] Notwendigkeit des Sozialismus.“ (Ont. I, 643)

Man könnte zwar post festum feststellen, daß auf die antike Sklaverei historisch der Feudalismus gefolgt ist, man kann aber nicht sagen, daß aus der Sklavenwirtschaft die Leibeigenschaft logisch-rational „folgt“. Natürlich können aus solchen Post-festum-Analysen und –Feststellungen Folgerungen auch für analoge Entwicklungen gezogen werden, wie auch allgemeine Zukunftstendenzen aus den bisherigen allgemein anerkannten gezogen werden können. Diese ontologische Notwendigkeit wird aber sogleich verfälscht, wenn man aus ihr eine logisch fundierte ‚Geschichtsphilosophie‘ machen will. (Ont. I, 645)¹⁶

¹⁶ Zur Aktualität Lukács' vgl. die beiden Sammelbände, von denen der eine die Bedeutung von Person und Werk ganz allgemein in den Blick nimmt, der andere sich insbesondere der nur selten gewürdigten Spätphilosophie annimmt: *Diskursüberschneidungen. Georg Lukács und andere*. Hg. Werner Jung. Bern u.a. 1993; *Objektive Möglichkeit. Beiträge zu Georg Lukács‘ „Ontologie des gesellschaftlichen Seins.“* Hgg. Rüdiger Dannemann und Werner Jung. Opladen 1995.

Bemerkungen zu den frühen ästhetischen Theorien von Bloch und Lukács.

Bei Gelegenheit der Lektüre von Blochs Briefen an den Jugendfreund Georg Lukács

... Das Leben ist ein Fragment ...
ohne Anfang und ohne Ende!
Und
deshalb ist es so schwer,
dahinterzukommen!
(August Strindberg)

I

Heidelberg zu Beginn der 10er Jahre dieses Jahrhunderts: Zentrum der geisteswissenschaftlichen Elite. Tonangebend der Soziologe Max Weber und der Philosoph Georg Simmel; darunter zwei geniale Jünglinge, Georg von Lukács und Ernst Bloch, geschätzt und umworben von den Älteren, beneidet von den Jüngeren und schon bald angefeindet von der führenden Mittelmäßigkeit der akademischen Zunftgemeinde.

Durch Simmels Vermittlung lernen sie sich kennen, jeder erkennt im anderen unvermittelt die enorme philosophische Begabung. An seinen damaligen engsten Vertrauten, den Kunstkritiker Leo Popper, schreibt Lukács am 11.2.1911:

Dr. Bloch, ein deutscher Philosoph, den Simmel einmal zu mir geschickt hatte. Das war seit langer Zeit der erste intellektuelle Impuls; er ist ‚durch-und-durch‘ Philosoph vom Schlag eines Hegels, er hat mir viel genützt. (Briefwechsel, S. 202)¹

¹ Ich zitiere im Text unter Angabe der Seiten aus den folgenden Werken: Ernst Bloch und Georg Lukács. „Dokumente zum 100. Geburtstag.“ *Archívum Füzetek IV*. Hgg. Miklós Mesterházi és György Mezei. Budapest: Lukács Archivum, 1984 (= Dokumente).
Georg Lukács. „Briefwechsel 1902-1917.“ Hgg. Éva Karádi und Éva Fekete. Stuttgart 1982 (= Briefwechsel).
Ders. „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas.“ *Georg Lukács Werke Bd. 15*. Hg. Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1981 (= Entwicklungsgeschichte).

Und bereits ein halbes Jahr später ist die Gemeinsamkeit zwischen beiden so stark, daß nun Bloch an Lukács schreiben kann: „Ich möchte so gerne mit allen meinen Kräften Dein Freund sein und immer mehr und tiefer werden.“ (Dokumente, S. 25) Selbst 1915 noch, nachdem sich ihr persönliches Verhältnis schon merklich abgekühlt hat, bemerkt Bloch einmal gegenüber Lukács,

daß es niemand gibt, den ich mir in einer Zeit, wo mir die vergangenen Philosophen /: anfangen /: so beziehungslos zu werden wie Erbsen, als geistig so verwandt empfinde wie Dich. (Dokumente, S. 94)

Dabei hat alles so harmlos wie – unter Intellektuellen – selbstverständlich begonnen. Man schickt sich gegenseitig seine Arbeiten zu, bittet um Stellungnahme, Ermunterung und Kritik. In der Regel ist dabei nach einer freundlichen Replik alles schon wieder zu Ende, seltener entsteht ein Briefwechsel, noch seltener eine persönliche Freundschaft. Doch hier hat es sofort gefunkt! „Ihr Manuskript,“ gesteht Bloch im ersten Brief an den ihm persönlich noch unbekannten Lukács, „hat auf mich einen außergewöhnlichen Eindruck gemacht“ (Dokumente, S. 31), nicht nur weil dieser Text, der Beer-Hofmann-Essay aus Lukács‘ *Die Seele und die Formen* (ungar. 1910, dt. 1911), die aktuelle Problematik des Ästhetentums behandelt, sondern vor allem weil darin auch Fragstellungen angedeutet sind, mit denen sich Bloch ebenfalls beschäftigt.

Ich möchte Sie bitten, mich noch etwas mehr von Ihren Arbeiten über das ästhetisch eingesponnene Subjekt und seine Ausbrüche und Befreiungen in der künstlerischen oder theoretischen Objektivität wissen zu lassen: es ist eine Frage, in der alle großen Gedanken konvergieren müssen und ich hoffe Ihnen mit dem zweiten Kapitel meines Buches (der Titel ist übrigens geändert) /: Revanche zu geben /:, es geht ausschließlich über das so sehr seltene Problem der Objektivität und umspannt darin alle überhaupt möglichen Problemstellungen. (Dokumente, S. 3)

Ein Jahr später ist Bloch dabei, die Gedanken aus einem anderen Essay Lukács‘ in sein philosophisches System einzuarbeiten.

Ich habe versucht Deine Gedanken außer in die Ästhetik [...], auch in die Ethik, Dogmatik und Axiomatik hineinzubringen und

Ders. *Die Seele und die Formen*. Neuwied/Berlin 1971 (= SF).

Ernst Bloch. *Geist der Utopie*. (1918). Erst Fassung. Gesamtausgabe in 16 Bänden. Bd. 16. Frankfurt/M. 1977.

weiß noch nicht, wieweit dies mit den hier spezifischen Vorwänden [...] gehen wird.

Der Brief endet damit, daß Bloch sein lebhaftes Interesse gegenüber Lukács' zentraler Thematik bekundet:

Ich wollte, Du wärest da und wir könnten die Nacht durch über
Dein Manuskript und das Leben und seine Form und die Form
reden. (Dokumente, S. 9)

Danach häufen sich die Briefe Blochs, in denen er dem Freund und Vertrauten über die permanente Arbeit an seinem neuen großen philosophischen System berichtet. Die zeitgenössischen Philosophen erscheinen ihm alle als schwach, einzig noch Simmel versteht er als „Anreger“, sich selbst und Lukács dagegen hält er für befähigt, in die tieferen Geheimnisse der Philosophie einzudringen, ohne dabei „als große Summisten der Axiomatik wieder hervor(zu)kommen.“ (Dokumente, S. 18) Am 18.10.1911 schreibt er, den nahen Abschluß seines Systems und dessen Verbreitung bereits vor Augen: „Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.“ (Dokumente, S. 29)

Der schnell und vielschreibende „Paraklet“ Bloch, der immerhin bis zu zwanzig Seiten Quartformat an täglicher Schreibarbeit absolviert hat (Dokumente, S. 5), hat den Ethiker und Ästhetiker Lukács ebenso als Anreger und Diskussionspartner wie auch als unerbittlichen Kritiker verstanden. Bei ästhetischen wie ethischen Fragestellungen schätzt Bloch Lukács als den kompetenteren Fachmann ein, und er vertraut auf dessen Meinung und Urteile:

Höre: es ist unumgänglich notwendig, an eine Stelle in meiner jetzigen logischen Arbeit den Gegensatz von immanenter und transzender Ästhetik zu berühren. Wie soll ich es machen, Deinen Namen und Dein Programm zu nennen? (Dokumente, S. 46)

An anderer Stelle heißt es bezüglich einer soeben beendeten (Früh-)Schrift:

Ich habe im letzten Teil viel von Dir gestohlen, es ging nicht anders; dafür wird aber Dein Name im Buch an allen Ecken und Enden erschallen. Mindestens so häufig und so laut, wie der Name Falkenauges in den ewigen Jagdgründen. (Dokumente, S. 75)

Blochs beständige Hochschätzung Lukács' schließt dennoch nicht seine bisweilen herbe Kritik an Lukács' Arbeiten aus, am Umgang mit der Tradition, namentlich vor allem immer wieder mit Hegel, aber auch an der Sprache, am Duktus wie insgesamt an der Gesamtkonzeption von Lukács' frühen Schriften. Über die zu Habilitationszwecken in Heidelberg verfaßten, erst posthum 1974 unter dem Titel *Heidelberger Philosophie der Kunst* veröffentlichten Manuskripte notiert Bloch die kritischen Sätze:

Ich finde die methodische Einleitung deines Manuskripts, dieses endlose ‚Aber es wäre zu bedenken‘ oder die fortdauernden Zweitteilungen von Problemen nicht richtig. Ich glaube, daß auch andere fühlen müssen, daß dies im Schillerschen Sinn sentimentalistisch ist und dazu keinen Dir angemessenen Wert repräsentiert. Es ist quälend und langweilig. (Dokumente, S. 63)

Auch die *Theorie des Romans*, die Bloch neben Paul Ernst und Max Weber als einer der ersten Leser bereits in Manuskript-Form kennengelernt hat und die er später mehrfach lobend im Briefwechsel erwähnt, wird zunächst überaus kritisch betrachtet. So moniert er die Abstraktheit des ersten Teils („dieses trockene Brot“), und merkt er überhaupt ein gewisses Auseinanderklaffen der beiden Teile der Arbeit an. (vgl. Dokumente, S. 100) Zwar überwiegen, aufs Ganze gesehen, Blochs positive Äußerungen seine negativen Ausstellungen an Lukács' Texten, doch findet sich auf einer Postkarte vom 24.8.1916 immerhin eine Äußerung, wie die folgende, die auf – über alle Gemeinsamkeiten hinweg – weit gewichtigere Unterschiede schließen läßt: „Du weißt im übrigen seit allem Anfang, daß ich wesentlichen Punkten Deiner Ästhetik völlig fremd gegenüberstehe.“ (Dokumente, S. 107)

Um diese Unterschiede allerdings genauer erfassen zu können, reicht allein die Kenntnis des Briefwechsels nicht mehr aus. Man wird deshalb zur Lektüre von Blochs und Lukács' frühen Arbeiten übergehen müssen. Der Textvergleich widerlegt das auch späterhin von den alten Philosophen so gern gepflegte Bild der Gemeinsamkeit, das Bloch bis zuletzt in der Formulierung von den beiden „kommunizierenden Röhren“ zusammengefaßt (vgl. Dokumente, S. 301) und das Lukács darüber hinaus auch als sein „Erlebnis“ bezeichnet hat.²

² Ders. *Gelebtes Denken* (Red. István Eörsi. Frankfurt/M. 1981): „Mein Erlebnis: eine Philosophie im klassischen (und nicht im heutigen epigonalen Universitäts-)Stil durch B's Persönlichkeit für bewiesen und damit auch für mich als Lebensweg eröffnet.“ (S. 251)

Die Parallellektüre von Werken und Briefen wirft die Frage auf, ob das in den Briefen vermittelte, von Bloch stets beschworene Bild der seelischen Gemeinschaft, jener Symphilosophie zweier einsamer Seelen oberhalb der Niederungen der akademischen Philosophie, nicht eher ein frommer Wunsch oder vielmehr eine heiße Forderung, denn tatsächlich die praktische Konsequenz ihrer intellektuellen Überlegungen und schriftstellerischen Produktion gewesen ist. Nur zusammengehalten und -gelesen ergeben der Briefwechsel und die Werke ein Portrait der Jugendentwicklung von Bloch und Lukács, ihrer Gemeinsamkeiten wie erheblichen Differenzen. Die einseitige Lektüre der Blochschen Briefe, die in der Frühphase bis 1917 zudem oft werbende, ja, buhlerische Züge tragen, kann leicht dazu verleiten, den Blick für die unterschiedlichen Standpunkte beider Philosophen zu verlieren.

Aus gesicherter Distanz hat der alte Lukács wohl noch am zutreffendsten ihre beidseitige frühe Beziehung beschrieben, wenn er 1962 in einem Entwurf zu einem (nicht abgesandten?) Brief an Bloch notiert:

Eins bleibt aber für mich auch heute lebendig: die Begegnung 1910 in Budapest, die Zusammenkünfte in Berlin, Florenz und in Heidelberg. Ein Impuls, dessen Erinnerung ich bis heute aufbewahre. Er war kein inhaltlicher. Er war die Eröffnung der Perspektive auf eine Philosophie anderen Stils, als in unserer damaligen Gegenwart üblich war. Warum immer unsere Divergenzen sich zu ganz getrennten Wegen entfalteten – die Tendenz davon war schon in Heidelberg stärker als wir damals glaubten – sie können die Erinnerung an den Impuls, wenigsten bei mir, nicht auslöschen. (Dokumente, S. 144f.)

Drei Jahre später lesen wir in einer Replik auf Blochs Glückwunsch zu Lukács' 80. Geburtstag Worte, die auch in die letzten autobiographischen Aufzeichnungen Lukács', in die Skizze *Gelebtes Denken*, übergegangen sind:

Die Begegnung um 1910 hatte etwas so Vehementes, daß sie mit keiner von anderen Altersgenossen auch nur vergleichbar ist. Wie bald und wie entscheidend die Trennung der Wege eintrat, ändert nichts an diesem Faktum. (Dokumente, S. 146)³

³ Vgl. *Gelebtes Denken*. S. 251ff.; außerdem das abgedruckte Interview zur autobiographischen Skizze, S. 59: „Bloch hatte auf mich gewaltigen Einfluß, denn er hatte mich durch sein Beispiel davon überzeugt, daß es möglich sei,

Bloch kommentiert diese erste Begegnung 1910 in Florenz und die daran anschließende Zeit in Heidelberg ganz ähnlich:

Als ich Lukács kennenlernte, [...], zuerst in Florenz, genauer, tiefer, ja, zuerst in Florenz und dann in Heidelberg, wo wir eine echte Symbiose gehabt haben – erinnere ich mich: Wir gründeten einen Naturschutzpark für Differenzen. Es ist ein Ausdruck aus dieser Zeit. [...] Ich brauchte bloß anzufangen und er brauchte bloß anzufangen, da waren wir mitten in eigener Sache drin, „das habe ich auch gedacht und gemacht!“ In Garmisch macht der eine dann das Gleiche oder Verwandtes, was der andere in Heidelberg machte. So daß wir bei dieser langweiligen Übereinstimmung es liebten und kultivierten, eine Differenz zu haben. Bloß sagen wir wirklich Verschiedenes! „Djouril! Wir sagen doch immer dasselbe! so untereinander: „Was Du sagst, ist genau das, was ich meine; was ich meine, ist genau das, was Du sagst, usw.“ Und so haben wir solche Differenzen künstlich gesammelt. Das hat sich später begeben. Aber so stark war diese sonderbare Übereinstimmung, dergestalt, daß es Partien in meinem damaligen Buch „Geist der Utopie“ gibt, die eigentlich von Lukács sind, und Sachen in der „Theorie des Romans“ sind von mir. Ich weiß aber gar nicht mehr, wer es gedacht hat. Völlig gleichgültig! So völlig gleichgültig! (Dokumente, S. 301f.)

Ohne Zweifel bestehen große Gemeinsamkeiten zwischen den beiden jungen Philosophen, und zweifelsfrei ist auch der wechselseitige Einfluß in den Werken nachweisbar. Man braucht nur in Blochs erste Fassung von *Geist der Utopie* hineinzuriechen, um sogleich auf Lukács Essay-sammlung *Die Seele und die Formen* und die *Theorie des Romans* zu stoßen. In beiden Fällen fundiert eine geschichtsphilosophische Reflexion – „Du denkst“, schreibt Bloch an Lukács am 22.10.1916, „wie ich auch wesentlich geschichtsphilosophisch“ (Dokumente, S. 113) – ihre metaphysischen Gedankengänge. Die *Theorie des Romans* beginnt mit einer schon fast poetischen Beschreibung der transzendentalen Obdachlosigkeit des modernen Menschen, einer Beschreibung, die Bloch im *Geist der Utopie* zur Formel vom „Dunkel des gelebten Augenblicks“ (GU, S. 369 u.ö.) verknüpft. Dabei ist jedoch der Krisentopos, die radikale Ablehnung des

in der althergebrachten Weise zu philosophieren. [...], und nun begegnete ich bei Bloch dem Phänomen, daß jemand philosophierte, als würde die gesamte heutige Philosophie nicht existieren, daß es möglich war, wie Aristoteles oder Hegel zu philosophieren.“

bestehenden Schlechten in der Gegenwart und die Suche nach einer neuen transzendentalen Landkarte, nach Orientierung und einer neuen Heimat nur das vordergründig Gemeinsame bei beiden Philosophen. Im Hintergrund breiten sich völlig unterschiedliche Ansichten über die Überwindungsmöglichkeiten und -formen aus. Und dies nicht etwa erst nachdem Lukács äußerlich den Bruch mit seiner früheren Entwicklung vollzogen hat und 1918 der neu gegründeten KP Ungarns beigetreten ist, sondern gleich zu Beginn ihrer Freundschaft bzw. – wie Bloch meint – ihrer intellektuellen Symbiose, die, betrachtet man ihre Texte aus dieser Zeit genauer, erste Risse kaum verbergen kann.

II

1911 erscheint Lukács' Essay *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst*, der – im selben Jahr – auch als letzter die Sammlung *Die Seele und die Formen* beschließt. In ihm wie in dem einleitenden Brief an Leo Popper mit dem programmatischen Titel *Über Wesen und Form des Essays* skizziert Lukács die Umrisse seiner frühen lebensphilosophisch-frühexistentialistischen Philosophie, die ganz im Gewand einer – an die Tradition des ästhetischen Idealismus Schellings oder Solgers anschließenden – Metaphysik der Kunst auftritt. Der Brief führt zunächst grundsätzliche Überlegungen über die Geltung und den Wert der Zwischenform des Essays vor, der – halb Philosophie, halb Literatur –, nachdem die großen philosophischen Systeme an ihr Ende gekommen sind, die freigewordene Stelle vertritt und solange für die Philosophie vikariert, bis das erhoffte neue, große philosophische System erscheint.

Der Essayist ist ein Schopenhauer, der die Parerga schreibt, auf die Ankunft seiner (oder eines anderen) „Welt als Wille und Vorstellung“ wartend; er ist ein Täufer, der auszieht, um in der Wüste zu predigen von einem, der da kommen soll, von einem, dessen Schuhriemen zu lösen er nicht würdig sei. (SF, S. 29)

Der Essayist erscheint Lukács als „der reine Typus des Vorläufers“, als der Ankünder des „großen, erlösenden Systems.“ (SF, S. 29) Er schreibt „bei Gelegenheit von“ (SF, S. 27), und sein Material findet er an den Kunstwerken, in denen die Erlebnisse seiner Produzenten („die Seele“) zur Form geworden sind, was den Essayisten dazu veranlaßt, im nachkonstruierenden Akt der Interpretation den transitorischen Wert und die

Bedeutung des Werkes für das Leben zu erschließen. „Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm (wie im System), sondern der Prozeß des Richtens.“ (SF, S. 31)

An einzelnen konkreten Fällen werden in den Essays sodann verschiedene Möglichkeiten rekonstruiert, wie bestimmte Seelen mit ihren Erlebnisdispositionen sich in adäquaten künstlerischen Formen objektivieren können. Der Paul Ernst-Essay schließlich faßt am Ende noch einmal einige Grundeinsichten Lukács' zusammen, wie er zugleich auch die klassizistische Dramatik von Ernst als paradigmatische Kunst der Moderne empfiehlt. Zu Beginn steht die bekannte geschichtsphilosophische Inszenierung, die dunkle Untergrundfolie, auf die Lukács seine Metaphysik der tragischen Form projiziert. Auf Heideggers *Sein und Zeit* vorausweisend, liest man hier, daß das Leben „eine Anarchie des Helldunkels“ ist, worin sich nichts je ganz erfüllt und wo nie etwas zum Ende kommt.

Alles fließt ineinander, hemmungslos, in unreiner Mischung; alles wird zerstört und alles zerschlagen, nie blüht etwas bis zum wirklichen Leben: das ist, etwas ausleben können: *Das Leben*: nie wird etwas ganz und vollkommen ausgelebt. Das Leben ist das Unwirklichste und Unlebendigste alles denkbaren Seins; nur verneinend kann man es beschreiben; nur so: etwas kommt immer störend dazwischen ... Schelling schrieb: ‚Wir sagen, daß ein Ding dauert, weil seine Existenz seinem Wesen unangemessen ist‘. – Das wahre Leben ist immer unwirklich, ja immer unmöglich für die Empirie des Lebens. (SF, S. 219)

Es herrscht ein Zustand der Vereinzelung und Isolation, der Entfremdung und, wie es seit *Geschichte und Klassenbewußtsein* heißen wird, der Verdinglichung, nachdem Gott die Welt verlassen hat und dadurch die transzendentale Topographie menschlicher Orientierung durcheinandergekommen ist. Ähnlich wie Hegel, der in seiner Ästhetik einen ursprünglichen epischen Weltzustand grundsätzlich von der modernen Prosa der Verhältnisse unterschieden hat, beschreibt auch Lukács den Gegensatz zwischen einer älteren Stufe menschheitlicher Entwicklung, der ‚geschlossenen‘ Kultur von der griechischen Antike über das Mittelalter bis hin zu Shakespeare, und der Moderne, der ‚offenen‘ bürgerlichen Gesellschaft. Während auf der früheren Stufe innen und außen noch eins ist und „dieselben Hände“ „die Seelen und das Schicksal“ führen, geht nun die Welt „ihre eigenen Wege, unberührt von Fragen und Antworten. Stumm sind alle Dinge geworden, gleichgültig schenken die Kämpfe Lor-

beer und Flucht.“ (SF, S. 222) Genau in dieser historischen Situation oder Konstellation entsteht nun die moderne Dramatik: die Geburt der Tragödie nach dem Tode Gottes!

Jetzt bestimmen keine „Gottesurteile“ mehr Weg und Ziel der Menschen, sondern tausend Relativitäten und Zufälle, Willkür und eine wesenlose Akzidenz prägen den menschlichen Lebenslauf, der sich „zwischen Schmerz und Langeweile“ (Schopenhauer) auspendelt. Das Leben zerfließt und versandet im puren unmittelbaren Dasein, ohne Aufklärung, ohne Orientierung, Perspektive und Ziel. Die Menschen sind auf der erreichten Stufe ihrer Entwicklung sozusagen wieder – mit Schopenhauer zu sprechen – zur „Fabrikware der Natur“ geworden. Einzig die großen Menschen – „die hohen Menschen“ (SF, S. 238) –, die zum Erleben und dessen Reflexion noch befähigt sind, die an der Entfremdung und an der Wesenlosigkeit leiden, sprengen den reibungslosen Ablauf bürgerlicher Alltäglichkeit. Sie bilden auch die Helden der modernen Tragödie, weil nur sie in seltenen, einsamen Augenblicken dazu gelangen, ihr Wesen zu offenbaren. In diesem Augenblick, wo der hohe Mensch bis an den Punkt gelangt, den der junge Nietzsche einmal zutreffend mit der Raummetapher von den „Grenzpunkten der Peripherie“ umschrieben hat, von denen aus der Blick nun voraus ins Unaufhellbare und zurück auf ein sinnloses Leben sieht, drängt sich auch für Lukács das Wesentliche einer Existenz zusammen. Bei Lukács handelt es sich um „das reine Erlebnis der Selbsttheit“, wo der Mensch sich aus dem „gewöhnlichen Leben“, der Peripherie, in die Sphäre seines Wesens, des Zentrums, erhebt.

Dieser Augenblick ist ein Anfang und ein Ende. Nichts kann daraus und darauf folgen, nichts kann es mit dem Leben verbinden. Es ist ein Augenblick; er bedeutet nicht das Leben, er ist das Leben, ein anderes, jenem gewöhnlichen ausschließend entgegengesetztes. (SF, S. 226)

Und er ist darüber hinaus gestaltgewordene literarische Form: das Zentrum der Tragödie. Im tragischen Augenblick – „das Tragische ist nur ein Augenblick“ (SF, S. 227) – erhellt sich die Existenz der dramatis personae.

Jede ‚Entwicklung‘ eines Menschen im Drama ist eine scheinbare; sie ist das Erleben eines solchen Augenblicks, das Hinauf-gehoben-werden eines Menschen in die Welt der Tragödie, in deren

Peripherie bis dahin sein bloßer Schatten wandelte. Sie ist sein Mensch-werden, sein Erwachen aus einem wirren Traum. (SF, S. 228)

Mit dieser Beschreibung ist der geschichtsphilosophisch begründete ursprüngliche Anlaß für die Tragödie zu einer lebensphilosophisch-existentialistischen Deutung der Modene geworden. Doch auch diese ist nicht Lukács' letztes Ziel. Vielmehr beabsichtigt er, Geschichtsphilosophie und Lebensphilosophie in einer Ästhetik, genauer: in einer Metaphysik der Kunst aufzuheben, für die, an oberster Stelle innerhalb eines unterstellten hierarchischen Systems der Künste eben in der Tragödie, übrigens wieder ganz ähnlich der Hegelschen Kunstphilosophie, das geschlossene Werk zum Symbol für den jeweils erreichten Stand auf der Uhr des Weltgeistes, d.h. den Zustand von Mensch und Gesellschaft, aufsteigt. Damit würden dann die verschiedenen Tragödien entzifferbar als Indices für den fortgeschrittenen Stand der Entfremdung; ihre Verkomplizierung des dramatischen Augenblicks bis zu seiner vermeintlichen Aufhebung durch die Dramatisierung von Schicksalen, die *nicht* durch eine wesentliche, einschneidende Situation bestimmt werden, sondern die durch pure Zufälle und Verkettungen von unglücklichen Zuständen plötzlich tragisch werden, wäre die konsequente Fortsetzung. Aber obwohl Lukács den ersten Halbsatz in der *Metaphysik der Tragödie* bestätigt, schreckt er dennoch vor der letzten Konsequenz, die er bei Strindberg dramatisch exponiert sieht, zurück.

Das Zurückschrecken vor dieser Konsequenz, die mit einer Ablehnung der Strindbergschen Dramatik parallel läuft, scheint mir zugleich den wesentlichen Unterschied zur Position des jungen Ernst Bloch auszumachen. Zwar will Lukács letzten Endes die Tragödie als Chiffre für die Beziehung von Mensch und Welt, Individuum und Gesellschaft, insgesamt für die Geschichte verstehen, doch muß bei der dramatischen Gestaltung immer ein letzter erhabener subjektiver Rest übrig bleiben. Der dramatische Held – bezeichnenderweise bei Lukács „der hohe Mensch“ – muß noch im Untergang seine Überlegenheit über die ihn zugrundierenden Verhältnisse und Umstände beweisen; er bleibt eben, mit Hegel zu reden, „eine sittliche Macht.“ Darin bewahrt er das konkrete Humanum, denn er steht als Repräsentant – über den Untergang und die Vernichtung hinaus, also noch in der Negation – für den Glauben an den Sinn der Geschichte und ihre rationale Vernünftigkeit ein.

In weiter geschichtsphilosophischer Perspektive bestimmt Lukács abschließend die Funktion der Tragödie folgendermaßen:

Der Kampf der Tragödie um die Geschichte ist ihr großer Eroberungskrieg gegen das Leben; der Versuch, ihren – dem gewöhnlichen Leben unnahbar fernen – Sinn in ihm zu finden, aus ihm herauszulesen, als seinen wirklichen verborgenen Sinn. (SF, S. 240f.)

Lukács bewahrt im geformten Kunstwerk, bei der Tragödie explizit im dramatisierten Schicksal des Helden, solange sich dessen Leben dramatisieren läßt, den Glauben an den Sinn der Geschichte, der sich – wenn auch plötzlich, wenn auch nur in seltenen Augenblicken – doch aufklären läßt, wie er auch – mit Blick nach vorn – die Perspektive auf eine neue Zeit offenhält. Allerdings benötigt er dazu weiterhin die Totalität und Abgeschlossenheit eines in sich gerundeten, harmonischen Kunstwerks, auf der Inhaltsseite ein deutlich konturiertes (problematisches) Subjekt, den hohen Menschen, der sich an der unwesentlichen, nichtsdestoweniger objektiven „Prosa der Verhältnisse“ (Hegel) abarbeitet und dessen Tragik im Zum-Bewußtsein-Bringen der Dichotomie von Leben und Erleben, von *seinem* Leben und dem *Leben* schlechthin besteht.

Aus diesem Grunde empfiehlt Lukács als paradigmatische Beispiele für die moderne Tragödie schließlich jene fragwürdigen neoklassizistischen Werke von Paul Ernst, und aus derselben Absicht heraus muß er beinahe zwangsläufig die Dramatik August Strindbergs ablehnen. Bei Strindberg nämlich dominieren, angefangen in den großen naturalistischen Dramen *Der Vater* oder *Fräulein Julie*, alles beherrschend später dann in *Nach Damaskus* und im *Traumspiel*, die Verhältnisse über die bloß noch reagierenden Personen. Schopenhauer und Nietzsche stehen gleichermaßen Pate, wenn Strindberg die Welt als eine „des Wahns, der Schuld, des Leides und des Todes“, als eine „des ewigen Wechsels, der Enttäuschungen und Schmerzen“ beschreibt⁴, wenn er die schicksalhafte Verstrickung des Menschen, jedes Menschen, in die bloße Tatsächlichkeit seiner Existenz mit ihren wesenlosen Akzidentien gestaltet und – in seinen späten Dramen – als letztmögliche, zugleich höchste Erkenntnis das Begreifen einer stationär gewordenen ewigen Disharmonie formuliert. Im letzten Monolog von Indras Tochter, jener Gottesstochter aus der indischen Mytho-

⁴ August Strindberg. „Gespenstersonate.“ Ders. *Meisterdramen*. In der Übersetzung von Willi Reich., Albert Langen, Georg Müller, München o. J. S. 411.

logie, die auf die Erde gekommen war, um die Leiden der Menschen kennenzulernen, faßt Strindberg seine pessimistische Weltanschauung, nach der die Macht entfremdeter Verhältnisse den endgültigen Sieg über die ohnmächtig sich abstrampelnden Menschen davongetragen hat, noch einmal gültig zusammen:

Oh, jetzt weiß ich, wie dieses Dasein ist,/ wie es ist, Mensch zu sein-/ dieses immerwährende Suchen,/ diese unverständliche Schuld-/ man möchte gehen und man möchte bleiben-/ so wird das gespaltene Herz hin und her gerissen,/ so wird das Gefühl zerrissen, wie zwischen Pferden,/ von Gegensätzen, Unschlüssigkeit, Disharmonie.⁵

In dieser Welt, wo der Zerfall, der Wahn, am Ende das Nichts alles, der Mensch dagegen nichts ist und entweder im Sog der Gewohnheiten und Gewöhnlichkeit versinkt oder aber – als revoltierender, sich auflehrender – wahnsinnig wird über den leeren Gleichlauf, die ewige Wiederkehr, oder vielmehr eingesperrt und für irrsinnig erklärt wird von den „Rechdenkenden“, gibt es auch keine Beziehungen mehr. Auf nichts und niemand ist mehr Verlaß, jeder bleibt für sich allein. („Fräulein: Sind Sie nicht mein Freund? Jean: Doch manchmal! Aber bauen Sie nicht auf mich.“)⁶

Bereits in seinem Erstlingswerk, seiner 1908 von der angesehenen Kisfaludy-Gesellschaft prämierten und 1911 in Ungarn publizierten *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, kann Lukács nur wenig mit der Strindbergschen Dramatik und Weltanschauung anfangen. Dabei hat er die Strindbergschen Absichten durchaus korrekt erfaßt und überaus zutreffend skizziert, wenn er schreibt:

Das Leben aller Menschen ist bloß ein sich ständig veränderndes Spiel von tausend Motiven und ihr Schicksal ist die lange Reihe feiner Vibrationen. Es geschieht wenig in einem solchen Stück und obwohl dieses Geschehen über die fesselnde Wirkung der ganzen Wirklichkeit verfügt, können wir keinen wahren Grund für das Geschehene nennen, denn es hat keinen. Das Wesen der Menschen – und Weltbetrachtung Strindbergs besteht darin, daß

⁵ Ders. „Ein Traumspiel.“ Ders. *Drei Stücke in der Übertragung von Peter Weiss*. Frankfurt/M. 1978. S. 226.

⁶ Ders. „Fräulein Julie.“ Ders. *Drei Stücke*. S. 123.

nichts nur aus einem Grund geschieht. (Entwicklungsgeschichte, S. 299f.)

Weil Lukács jedoch das Wesen über die Erscheinung stellt, den substantiellen Kern eines einzelnen (großen, hohen) Menschen über die pure Akzidenz der Welt des Vorhandenen, die bei Strindberg die Oberhand behält, akzeptiert er Strindbergs Dramatik nicht. Sie sei lediglich eine Möglichkeit, eine kurze Episode ohne Fortsetzung. (In der weiteren Entwicklung seiner ästhetischen Theorie sind übrigens Person und Werk Strindbergs immer mehr in den Hintergrund getreten. Lukács' große Ästhetik, die *Eigenart des Ästhetischen*, vermag in Strindberg nur noch den wahnsinnigen Künstler zu sehen, der einzig pathologische Interessen zu erwecken vermag.⁷

Bemerkenswert nun scheint mir die Tatsache, daß Bloch gerade Strindberg, der ansonsten auch bei ihm nicht eben ein Autor von besonderer, häufiger zitierter Bedeutung ist, in der Auseinandersetzung mit Lukács' früher Philosophie, die immerhin mit im Zentrum vom *Geist der Utopie* steht, gegen diesen ausspielt. Abgesehen von der Person Strindbergs scheint sich darüber hinaus hier schon eine grundsätzliche Kontroverse um die künstlerische Moderne, ihre Möglichkeit und Funktionsweise, abzuzeichnen, die dann den Kernpunkt der Expressionismusdebatte in den 30er Jahren und den Streit um den Realismus und die Avantgarde ausmacht.

Ich habe, schreibt Bloch, nachdem er Lukács' Essay über Paul Ernst 1911 kennengelernt hat, „wieder mit großer Freude Deinen herben und strengen Aufsatz über die Tragödie durchgelesen – aber nicht ohne Bedenken.“ (Dokument, S. 11) Präzisiert hat Bloch diese Bedenken, dabei ins Grundsätzliche gehend, einige Jahre später im Kapitel *Zur Theorie des Dramas* vom *Geist der Utopie*. Zunächst referiert er hier sehr ausführlich Lukács' Gedankengang und bringt auch die Kernthese des Essays in der gelungenen Formulierung zur Sprache, „daß letztthin doch nur die Menschen ihr Schicksal bestimmen, so fremd und eigengesetzlich es ihnen auch zu nahen scheint; [...]“ (GU, S. 68) Darin liegt aber sogleich schon für Bloch die Problematik der Lukácsschen Tragödientheorie, die immer einen subjektiven Überschuß in Gestalt eines erhabenen dramatischen

⁷ Vgl. Georg Lukács. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Textrevision von Jürgen Jahn. Berlin/Weimar 1981. Bd. 2. S. 83ff.

Helden voraussetzt und dabei – in der aktuellen Gegenwart – die konkreten Bedingungen und Umstände, über die das Subjekt sich doch allererst erhebt, als unwesentlich aus dem Blickfeld verliert. Zwar teilt Bloch zur Hälfte Lukács' Ansicht,

daß der tragische Mensch nur dann festbleiben kann, ohne in die Welt, die ihn umgibt, überzugeleiten, wenn ihm diese Welt, die ihn, [...], so ganz in sich, in seine enthüllte, strenge, statuarische Geschlossenheit und Selbstheit zurücktreibt, im Grunde nichts zu tun vermag, sofern sie blind und gleichgültig ist, sofern sie ihre Sonne über Gerechte und Ungerechte scheinen läßt und über die Gerechten nicht weniger. (GU, S. 70f.)

Zugleich jedoch müssen gerade auch die äußereren, vermeintlich nichtigen Verhältnisse von einer modernen Tragödie berücksichtigt werden, damit man tatsächlich von der Tragödie sprechen kann. An diesem Punkt nun zitiert Bloch als Beispiel Strindbergs *Gespenstersonate*, die uns von der Notwendigkeit „des Blutenmüssens“ und „des Ermordetwerdens alles Lichts in diesem Zuchthaus, Irrenhaus, Leichenhaus Erde“ (GU, S. 72) überzeugt. Ja, Strindberg erscheint mit dem von ihm gewählten „tiefen, expressionistischen, rein ausdruckshaft gegenständlichen Weg“ (GU, ebd.) als Paradigma einer neuen Tragödienmöglichkeit. An einer anderen Stelle im *Geist der Utopie* begreift Bloch Strindberg als Seher (vgl. GU, S. 238), dessen vision tragique in den Kern der modernen Welt und des modernen Lebens dringt. Seine Dramatik ist eine, die explizit das gestaltet, was Lukács ausgeschlossen sehen will und was Bloch ausdrücklich als konstitutives Merkmal der modernen Welt, die es ja dramatisch zu exponieren gilt, erhalten will, „die Leere des äußeren Lebens“, „das Menschenfeindliche“, „das Schlammartige, Gallertartige, Unberechenbare, beliebig Steckenbleibende, falsch Komplizierte, launisch, bösartig Fortunahafte und Intermittierende des äußeren Kausalnexus.“ (GU, ebd.) All dies, insgesamt „das Nichts der gottleeren Welt“, gelte es, der modernen Dramatik als „real mitspielenden Hintergrund“ einzuschreiben. (GU, ebd.) Im Gegensatz zu Lukács akzeptiert Bloch durchaus „das Dunkel des gelebten Augenblicks“ als Stoff und Vorwurf für die moderne Kunst, die bei Lukács „die Anarchie des Helldunkels“ nurmehr in der Perspektive ihrer Überwindung wahrnimmt und gestaltet. Was bei Lukács in der Totalität des geformten Werkes immer schon transzendiert ist, das unwesentliche *Leben*, geht bei Bloch als Bedingung in die Kunstproduktion mit ein. Das zeigt sich deutlich auch in der zweiten Stelle, an der Bloch Strindberg, übrigens gemeinsam mit Dostojewski, Lukács' großem Vorbild jener

frühen Jahre und Zielpunkt in der *Theorie des Romans*, gegen Lukács' Ästhetik ins Spiel bringt. An ihr bricht in aller Deutlichkeit der unüberbrückbare Gegensatz auf, dessen letzte, konsequenterste Fortführung nur die Diskussionen der 30er Jahre bilden. Wo Lukács nämlich die Objektivität und Totalität des geformten Werkes als abgeschlossen gestaltete, statuarisch in sich ruhende Utopie künftiger Zustände aufbietet, da plädiert Bloch gerade fürs Offen-Unabgeschlossene, das dem rezipierenden Subjekt mehr Spielräume bietet als das nur einseitig und geradlinig auschöpfbare Werk klassischen bzw. klassizistischen Typs. Zu Recht hat Günther K. Lehmann auf den gemeinsamen Zug von Bloch und Lukács hingewiesen, wenn er davon spricht, daß beiden die Kunst als „Organon der Weltanschauung“ dient.⁸ Ihr erheblicher Unterschied besteht freilich in der Frage nach dem, was Kunst ist und von welcher Blickrichtung aus sie zu betrachten ist. Während Lukács sich, wie Bloch zutreffend bemerkt, „an Werken und Formen festhält“ (GU, S. 178) und zudem einen Kanon großer Werke aufstellt, plädiert Bloch für das „prinzipiell unabgeschlossene[n] Kunstwerk[n]“ (GU, S. 179), das mit jedem Akt der Rezeption über sich hinausgetrieben, ja, das mit jedem Akt einer produktiven Auseinandersetzung erst neu geschaffen wird. Nicht als Werk ist das Kunstwerk bei Bloch die gestaltete Utopie, der berühmte Vor-Schein eines besseren Lebens, sondern als produktive Rezeption geht dieser dem Subjekt am Werk auf. Nicht das Werk, sondern die Phantasie setzt die Utopie allererst frei; und die Akte des Subjekts, die Produktion – gleich ob als Werkschaffen oder als Werkaneignung –, nicht aber das Objekt

⁸ Vgl. Günther K. Lehmann, „Stramin und totale Form. Der Kunsthophilosoph Georg Lukács und sein Verhältnis zu Ernst Blochs Ästhetik der Hoffnung.“ Weimarer Beiträge H. 4 (1985): S. 534. – Ich verzichte hier auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und möchte nurmehr, abgesehen von Lehmanns Aufsatz, auf drei informative Arbeiten hinweisen, die sich mit der frühen Bloch'schen Ästhetik und ihrer Rezeption der Lukács-schen Philosophie beschäftigen. Der wohl beste Aufsatz stammt von dem ungarischen Lukács-Schüler Sandor Radnoti, „Bloch und Lukács: Zwei radikale Kritiker in der ‚gottverlassenen Welt‘“ *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Hgg. Agnes Heller, Ferenc Feher u.a. Frankfurt/M. 1977. S. 177-191. Ihm schließt sich weitgehend Arno Münster an. *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*. Frankfurt/M. 1982. S. 57-76. Vgl. auch den Aufsatz von Thomas Bremer, „Blochs Augenblicke. Anmerkungen zum Zusammenhang von Zeiterfahrung, Geschichtsphilosophie und Ästhetik.“ Text + Kritik: Sonderband Ernst Bloch. München 1985. S. 76-97.

erhellen erst das Dunkel des gelebten Augenblicks. Man muß also erst selbst darauf kommen!

Demgemäß erscheint dann Bloch auch der Expressionismus, der sich gegen die „klassizistische[] Idolatrie der Form“ (GU, S. 182) wendet und der sich nicht vor der eigenen Subjektivität schämt, sondern das Ich sich ungehemmt und unzensiert aussprechen läßt, als wirklich neue Kunst. In der Apologie dieser neuen Kunst sozusagen „ohne aufhaltenden, distanzierenden Formbegriff“ (GU, S: 180) hat sich Bloch am weitesten von der Lukácsschen Ästhetik entfernt.

Es kommt mit anderen Worten eine neue, bewußtlosere, urbildliche Betonung des etwas zu sagen Habens herauf, die keineswegs den Vorwurf des Dilettantismus scheut, ja bei der das Dilettantische, das apriorisch Dilettantische, rein „Inhaltsästhetische“, sofern nur die eigentliche Stümperei der individuellen Armseligkeit, der negativen Expression ferngehalten ist, einen metaphysischen Grad erlangt: den des Abschieds alles Genießens; den Gewinn der Ich-aussage statt des Werks; den moralischen Nominalismus gegen alle verselbständigte Indirektheit; den deskriptiven „Naturalismus“ oder, besser gesagt, expressionistischen Realismus des „Subjekts“; und schließlich die Kraft der Ansage oder wie es war und wie es hätte sein können, sein sollen, die Würde der Erkenntnis, der spezifischen Erkenntnis einer ‚ästhetischen‘ Wirklichkeit und des möglichen Ideegebots, der *compunctio cordis*, ihrer Sphäre. (GU, S. 182)

Zu Recht, wie die Literaturwissenschaft nachgewiesen hat, deutet Bloch im folgenden auf Strindberg als einen wesentlichen Vorläufer der Moderne zu Beginn des neuen Jahrhunderts hin, dessen dramatische Exposition des zeitgenössischen modernen Lebens – „Das Leben ist ein Fragment ... ohne Anfang und ohne Ende!“⁹ – sich auch in der Struktur seiner späten Werke, Kompositionen aus losen Szenenfolgen, wiederfinden läßt.

Nachdem der Bruch mit Lukács definitiv geworden ist, fügt Bloch der zweiten Auflage seines Buches *Geist der Utopie* unmittelbar vor der erwähnten Strindberg-Stelle einen Satz hinzu, der den Unterschied noch einmal fixiert und – merkwürdigerweise bei einem Hegelianer – die ganze Tradition klassisch-idealischer Ästhetik bis zu Lukács in einer Anleihe bei Nietzsche (Kunst als „Stimulans zum Leben“) zurück- und dabei

⁹ August Strindberg, „Nach Damaskus.“ Ders. *Meisterdramen*. S. 293.

gleichzeitig thematisch auf den Heimatgedanken seines Opus maximum *Das Prinzip Hoffnung* vorausweist. Das Kunstwerk, so definiert Bloch hier, sei

ein Abglanz, ein Stern der Antizipation und ein Trostgesang auf den Heimweg durch Dunkelheit; und doch eben nur Ferne, Scheinen, Abglanz, erklärter Widerspruch aller Vollendung auf Erden, außerstande, den bedürftigen Menschen selbst bereits in der ver-zweifelt antizipierten Glorie wohnhaft zu machen. (GU/2, S. 151f.)

Das Nietzsche-Bild von Georg Lukács

Zur Metakritik einer marxistischen Nietzsche-Deutung

I

Bemerkenswerterweise spielt Nietzsche im Denken des jungen Lukács kaum eine nennenswerte Rolle. Diese Tatsache ist insofern auffallend, als Lukács' frühe Philosophie und Ästhetik deutlich von der Lebensphilosophie Simmelscher Prägung inspiriert ist – und die Lebensphilosophie Diltheys und Simmels wird ja bekanntlich ideologiegeschichtlich in der Nachfolge Nietzsches verortet. Es bleibt beim jungen Lukács bei wenigen beiläufigen Erwähnungen in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1909/1911), Lukács' Dissertation zum Dr. phil., und in der Essaysammlung *Die Seele und die Formen* (1911). Nietzsche erscheint hier durchweg als der Typus des „großen Menschen“ (1909/1911, S. 330), wie es einmal in der Entwicklungsgeschichte heißt, dessen philosophischem Konzept, der „Umwertung aller Werte“, Lukács jedoch keine Bemerkung schenkt. Dennoch hat Lukács, wie wir wiederum aus der Entwicklungsgeschichte und der dazu verwendeten Literatur wissen¹,

¹ Vgl. dazu Endre Kiss. „Die Rezeption Friedrich Nietzsches in Ungarn bis 1918/19.“ *Nietzsche-Studien*. Bd. 9. 1980. S. 268-284, bes. S. 271, Anm. 6; ders. „Lukács, Wien, Belle Epoque. Über die Bedeutung Wiens in der Entwicklung des jungen Georg Lukács.“ *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis*. Tom. XIX. Hg. István Hermann. Budapest 1985. S. 103-115, bes. S. 106, Anm. 4. – Siglenverzeichnis:
1909/1911: „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas.“ *Georg Lukács Werke*. Bd. 15. Darmstadt/Neuwied 1981.
1911: *Die Seele und die Formen*. Neuwied/Berlin 1971.
1914/1915: Dostojewski. *Notizen und Entwürfe*. Budapest 1985.
1916/1920: *Die Theorie des Romans*. Darmstadt/Neuwied 1971.
1923: *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Darmstadt/Neuwied 1976.
1933: *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* Budapest 1982.
1934: „Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik. Probleme der Ästhetik.“ *Georg Lukács Werke*. Bd. 10. Neuwied/Berlin 1969. S. 307-339.
1941: *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* Budapest 1982.
1943 a: „Kritik von rechts oder von links? Antwort an Ernst Bloch.“ *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente zum 100. Geburtstag*. Hgg. Miklós Mesterházi und György Mezei. Budapest 1984. S. 278-295.

Nietzsches Schriften gut bekannt. Woher resultiert nun diese Diskrepanz? Und wie läßt sich die enorme Breitenwirkung Nietzsches, die von den Vertretern des Naturalismus, der Lebensphilosophie, der Wiener Moderne bis zu Thomas und Heinrich Mann, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler reicht, mit Lukács' offensichtlicher Vernachlässigung zusammendenken?

Die entscheidende Gemeinsamkeit zwischen beiden Philosophen markiert zugleich auch eine entschiedene Differenz: der ethische Impuls. Nietzsches seit der *Geburt der Tragödie* immer wieder und schärfer formulierte Zeikritik, die Kritik dessen, was er unter dem Sammelnamen Dekadenz zusammenfaßt, nämlich die moderne bürgerliche Gesellschaft, den Staat sowie Kunst und Kultur überhaupt, sucht nach einem Zentrum und findet es in immer neuen Versuchen und Anläufen – im großen, heroischen Einzelindividuum. Lukács' frühes Anliegen ist zunächst dasselbe. Auch er sucht nach der Überwindung der bürgerlichen, den Menschen entfremdenden Kultur. Doch sind dabei Lukács' Überlegungen, wenn man von den fröhexistentialistischen Gedankengängen von *Die Seele und die Formen* einmal absieht, in einen geschichtsphilosophischen Bezugsrahmen gestellt. Bei ihm geht es entscheidend um die „Idee der Gemeinschaft.“² Denn nur gemeinschaftlich, das ist Lukács' Grundüberzeugung spätestens mit der Arbeit an der *Theorie des Romans* (1916/1920), können die Menschen die verhaßte bürgerliche Gesellschaft überwinden. Mit Recht spricht die ungarische Lukács-Philologin Judith Marcus-Tar davon, daß das Zentrum des jungen Lukács wie Nietzsches in der Diskussion um die „Problematik des modernen Menschen, der sein ‚Heil‘ sucht“, liege. Nietzsches „furchtbare Zeitalter“ und Lukács' „Problematisches der Lage“ beziehen sich auf dieselbe oder eine ähnliche Zeiterfahrung und sind als Geisteszustand „das unheimlichste Symptom unserer unheimlich gewordenen europäischen Kultur (Friedrich Nietzsche).“³

1943 b: „Der deutsche Faschismus und Nietzsche.“ *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*. Berlin 1947. S. 5-36.

1954/1962: „Nietzsche als Begründer des Irrationalismus der imperialistischen Periode.“ *Die Zersetzung der Vernunft*. Bd. 11. *Irrationalismus und Imperialismus*. Darmstadt/Neuwied 1974. S. 7-87.

1968: „Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins.“ 2 Bde. *Georg Lukács Werke*. Bde. 13 und 14. Darmstadt/Neuwied 1984 und 1986.

1971: *Gelebtes Denken*. Hg. István Eörsi. Frankfurt/M. 1981.

² Vgl. dazu Werner Jung. *Wandlungen einer ästhetischen Theorie. Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923*. Köln 1981. S. 39ff.

³ Judith Marcus-Tar. *Thomas Mann und Georg Lukács*. Köln/Wien 1982. S. 133.

Interessant ist, daß Lukács nur ein einziges Mal – und bezeichnenderweise in der (niemals geschriebenen) Studie über Dostojewski, die über den engen Rahmen Dostojewskis hinaus zugleich eine Ethik und Geschichtsphilosophie darstellen sollte – näher auf Nietzsche eingegangen ist. In den Notizen und Entwürfen zu dieser geplanten Schrift finden sich einige Nietzsche-Exzerpte aus dem *Willen zur Macht*, die Lukács mit der Randbemerkung kommentiert: „Hereinfallen auf das Falscheste.“ (1914/1915, S. 115) Und über das Verhältnis von Recht und Ethik bei Nietzsche notiert sich Lukács: „auch die 2-te Ethik ist für N. eine Rechtsphilosophie.“ (1914/1915, S. 116)⁴ Der Weg Nietzsches zum heroischen Einzelnen, der „blonden Bestie“ und dem *Willen zur Macht* kann nicht derjenige Lukács‘ sein. Ja, Lukács moniert, daß im Grunde sogar Nietzsche hinter seinen eigenen Entwurf zurückgehe, wenn er z.B. die Ethik an die Rechtsphilosophie zurückbindet.

Es geht hier jedoch nicht darum, die Gültigkeit der Kritik des jungen Lukács an Nietzsche zu beweisen oder aber zu dementieren. Entscheidend ist vielmehr, daß bereits der junge Lukács – vor dieselbe Ausgangssituation wie Nietzsche gestellt – zu völlig anderen Konsequenzen gelangt.

Freilich schwankt Lukács noch bei seinen Überlegungen zur Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft zwischen den radikalen Antipoden Aktion und Kontemplation, zwischen der „Schnellen Heldenat“ des Revolutionärs und dem Verzicht, zwischen Marx und Kierkegaard. Erst sein späterer „Weg zu Marx“, insbesondere sein Eintreten in die KPU 1918 läßt ihn zu einer definitiven Lösung, der revolutionären Umgestaltung, kommen. Der Metaphysiker der Dostojewski-Aufzeichnungen vermag nur, die beiden Alternativen, die jedoch beide gleich weit von Nietzsches Lösung entfernt sind, aufzuzeigen:

Was sollen wir tun? Das Problem des objektiven Geistes (Hegel oder Indien). Die Reinheit der Seele. Das Problem der Revolution (Judith, ..., Marx als Prophet) (1914/1915, S. 136 f.)

⁴ Lukács‘ Unterscheidung zwischen einer ersten und einer zweiten Ethik zieht sich wie ein roter Faden durch seine Dostojewski-Aufzeichnungen (vgl. S. 56, 121f., 127, 142f.). Unter der ersten Ethik versteht er die „Pflichten den Gebildeten gegenüber“, während die zweite Ethik die „Imperative der Seele“ formuliert. (vgl. dazu auch meine Rezension. *Das Argument*. Beiheft ’86. S. 62ff.)

II

Eine Ausgestaltung und Präzisierung dessen, was der junge Lukács unter der Idee der Gemeinschaft verstanden hat, vollzieht er in seinen ersten marxistischen Lehrjahren während der 20er und 30er Jahre. Damit werden dann auch die Lösungsmöglichkeiten aus der Dostojewski-Schrift als Scheinalternativen entlarvt. Das utopische Projekt einer neuen Menschengemeinschaft wird seit *Taktik und Ethik* (1919) und *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) auf einen materialistischen Boden gestellt und an die Realgeschichte geknüpft. Wenn dabei auch ein verkappter Hegelianismus den Lukácsschen Marxismus überwölbt, so zielt doch die darin mitgesetzte geschichtsphilosophische Teleologie eindeutig auf das Projekt einer sozialistischen Gesellschaft. Motor zu deren Durchsetzung sind die Aktionen des Proletariats, dessen weltgeschichtliche Mission – mit Marx – in der sozialistischen Umgestaltung der bisherigen bürgerlichen Gesellschaft besteht. Hegels Überzeugung von der „Vernunft in der Geschichte“ wird von Lukács geteilt und in der Rede vom „zugerechneten Klassenbewußtsein“ des Proletariats reformuliert. Dieses Klassenbewußtsein ist „nicht das psychologische Bewußtsein einzelner Proletarier oder das massenpsychologische Bewußtsein ihrer Gesamtheit“, „sondern der bewußt gewordene Sinn der geschichtlichen Lage der Klasse.“ (1923, S. 159) Es erfaßt die Gesellschaft als „zusammenhängendes Ganzes“ (a.a.O., S. 153), weil es „selbst das Wesen der treibenden Kräfte ausmacht und zentral handelnd auf das Zentrum des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses einwirkt.“ (a.a.O., S. 152) „Die objektive Theorie des Klassenbewußtseins“, so heißt es am Ende des Essays über das „Klassenbewußtsein“, „ist die Theorie seiner objektiven Möglichkeit.“ (a.a.O., S. 167) Dadurch wird der Marxismus als Praxisphilosophie ausgezeichnet: er ist der zur Theorie gewordene Ausdruck des Klassenbewußtseins, seiner Verobjektivierung.

Vor diesem Hintergrund – der Betonung der Kategorie der Totalität und deren Begreifen in der marxistischen Theorie – analysiert Lukács dann im Herzstück von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, im Essay über *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats*, die bürgerliche Philosophie. Zeitbedingt setzt sich Lukács vor allem mit der Lebensphilosophie, dem Neukantianismus sowie mit den Vertretern der II. Internationale auseinander. Doch auch Nietzsche wird mit einem Seitenheb gestreift. Gegen dessen Relativismus, der vermeint, das Absolute des Idealismus als falschen Schein entlarvt zu haben, macht Lukács geltend, daß er das

als Schranke Kritisierte vielmehr erst zur ewigen Schranke hypostasiere. Dieser Relativismus tue nichts anderes,

als die gegenwärtige gesellschaftlich-geschichtlich gegebene Schranke der Weltauffassung des Menschen in die Form einer biologischen, pragmatistischen usw. „ewigen“ Schranke erstarren zu lassen. (a.a.O., S. 324)

Er sei damit nichts anderes „als eine sich in der Form von Zweifel, Verzweiflung usw. ausdrückende Dekadenzerscheinung“ (ebd.) desselben Rationalismus, dessen er sich zu entledigen sucht. Zugleich muß Lukács allerdings zugeben, daß diese Relativisten – und er setzt zuvor Spengler an die Seite Nietzsches – „ein geschichtlich nicht unwichtiges Symptom dafür“ sind, „daß jenes gesellschaftliche Sein, auf dessen Boden der von ihnen ‚bekämpfte‘ Rationalismus usw. entstand, bereits innerlich problematisch geworden ist.“ (ebd.)

Wir wollen hier einen kurzen Moment innehalten. Mir scheint, daß Lukács in diesem Punkt den Kern der Nietzsche-Kritik formuliert hat, ja daß diese Kritik den Prätext zu den großen Auseinandersetzungen mit Nietzsche von den 30er Jahren bis zur *Zerstörung der Vernunft* bildet. Das Zitat macht aber auch die immanente Schranke von Lukács' Argumentation deutlich. Einerseits begreift nämlich Lukács zu Recht Nietzsches Philosophie als Stadium der Selbstkritik des Rationalismus, als Erbe und Vollstrecker der Aufklärung. Andererseits jedoch muß er – notwendigerweise – deren weit radikalere Kritik an jeder Spielart des Rationalismus erkennen. Für Lukács ist – mit Hegel zu sprechen – „eine Gestalt des Lebens“ alt geworden, die bürgerliche Gesellschaft, nicht jedoch das in ihr ausgebildete Instrumentarium des Rationalismus. Nicht zuletzt seit den Arbeiten Max Webers wissen wir aber, daß die Prinzipien des Rationalismus durch den entstehenden Kapitalismus und die Warenwirtschaft geprägt worden sind und sich als Zweckrationalismus an die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen anpassen. Subjektkorrelat dieses Prozesses der Rationalisierung sind die Begriffe Individualität und Selbstbewußtsein, unter deren Zeichen nun bürgerliche Sozialisation vor sich geht. Die Philosophie des Deutschen Idealismus hat diese Sozialisationsmechanismen in die Bildungsgeschichte des Geistes übersetzt, der über die verschiedenen Stufen des Bewußtseins schließlich als Substanz zu sich selbst findet: das Konzept des mündigen Bürgers! Nietzsche nun attackiert diese ganze Denkbewegung, die sich ihm in der Philosophiegeschichte von Sokrates bis Hegel als okzidentaler Rationalismus zusam-

menfaßt, grundsätzlich und radikal. Er argumentiert – seit der *Geburt der Tragödie* – mit jenen „Grenzpunkten der Peripherie“, als die ihm die Trias das Böse, der Schmerz und das Leid erscheint und die selbst nicht mehr rational plausibilisiert werden kann.⁵

Lukács‘ Kritik an Nietzsche ist dagegen nur halbherzig. Er erkennt zwar den intimen Zusammenhang von Rationalismus und Rationalität mit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, versucht aber weiter am Prinzip des Rationalismus in modifizierter Form festzuhalten. Das belegen die auf unser Zitat folgenden Sätze. Dort heißt es über die Relativisten:

Sie sind aber nur als solche Symptome bedeutsam. Die wirklichen geistigen Werte hat ihnen gegenüber, stets die von ihnen bekämpfte Kultur, die Kultur der noch ungebrochenen Klasse repräsentiert. (1923, S. 324f)

Die Lukácssche Antwort vermag deshalb nicht zu überzeugen, weil er dabei auf idealistische Gedankengänge zurückgreifen muß. Denn er vindiziert die Dialektik des Hegelschen Knechts aus der *Phänomenologie des Geistes* dem proletarischen Klassenbewußtsein, das – zu sich selbst gekommen – nicht nur die ganze bisherige Weltgeschichte begreift, sondern ebenso die teleologischen Akte zur Überwindung der bürgerlichen Gesellschaft setzt. Wiederum ist auch bei Lukács die Substanz im proletarischen Klassenbewußtsein Subjekt geworden, und die Geschichtsphilosophie wird teleologisch weiter in Gang gehalten. Nicht die Zurechnung ist damit der eigentlich problematische Punkt in Lukács‘ Überlegungen, sondern der Begriff des Klassenbewußtseins selbst. Seine Engführung mit dem Prinzip des Rationalismus und damit mit der Vernunft, deren Grenze – via Weber und e negativo Nietzsche – ja parallel läuft mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, lassen ihn als durchaus fragwürdig, da in den Grenzen der doch zu überwindenden Gesellschaft stehend, erscheinen. Und abgesehen davon erledigt Lukács den Prozeß der Überwindung rein bewußtseinsimmanent, also rein idealistisch.

Mir scheint, um dies vorwegzunehmen, daß erst der späte Lukács mit der *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (1968, dt. Druck 1985/86) einen radikalen Trennungsstrich unter die idealistische Argumentation von *Geschichte* und *Klassenbewußtsein* zieht. Dort weist er nämlich jede Teleologie – mit

⁵ Vgl. dazu „Die Geburt der Tragödie.“ *KSA* 1. S. 101.

Ausnahme des Arbeitsprozesses – strikt zurück und analysiert statt dessen konkret materialistisch die gesellschaftliche Wirklichkeit, diesen Komplex aus Prozessen und verweist auch auf die in ihr selbst angelegten Möglichkeiten und Tendenzen, kurz: auf die gesellschaftlichen Alternativen.⁶

Was bedeutet das nun aber für Lukács' von den 30er Jahren bis zur Zerstörung der Vernunft reichende Nietzsche-Kritik?

III

Bevor wir an die Beantwortung dieser Frage gehen, soll zunächst ein Überblick über Lukács' weitere Beschäftigung mit Nietzsche seit den 30er Jahren gegeben werden. Die 1982 vom Budapester Lukács-Archiv aus dem Nachlaß herausgegebene Schrift *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden* (1933) bildet den Auftakt der Nietzsche-Kritiken. Bestimmt ist diese „Kampfschrift“ gegen die Ideologie des Faschismus von den ideologischen Leitlinien der Komintern (Stichwort u.a.: Sozialfaschismus). Das erklärt, daß Nietzsche immer gleichsam aus der Perspektive seiner faschistischen Adepten (Baeumler, Rosenberg) wahrgenommen und von Lukács kritisiert wird. Lukács spricht in dieser Arbeit von Nietzsches offener und brutaler Stellungnahme für die kapitalistische Ausbeutung und von seiner zynischen Offenheit (1933, S. 85).

Ein Jahr später dann bemüht sich Lukács in dem Essay *Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik* (1934) um eine Präzisierung seines allzu holzschnittartigen Konterfeis. Er nennt hier Nietzsche einen bedeutenden und interessanten Denker, bescheinigt ihm eine „subjektiv ehrliche romantische Kritik der kapitalistischen Kultur“ (1934, S. 307) und hält Nietzsches Polemik gegen die Dekadenz ebenfalls für „interessant.“ (a.a.O., S. 332) Und er bezeichnet Nietzsche als einen romantischen Antikapitalisten und die „romantische Kritik der kapitalistischen Zivilisation [...] als das Zentrum der Philosophie und damit auch der Ästhetik Nietzsches.“ (a.a.O. S. 319) Die Dialektik von Nietzsches romantischer Kapitalismuskritik bestehe – so Lukács – darin, daß er zwar einerseits die kapitalistische Zivilisation aufrichtig hasse, sie andererseits jedoch für „noch nicht genügend entwickelt“ halte. (a.a.O. S. 317)

⁶ Vgl. dazu auch den Aufsatz „Prozesse und Tendenzen: Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie.“

Seit den Essays der 30er Jahre geht es Lukács immer, wenn er sich mit der deutschen Geistes- resp. Ideologiegeschichte beschäftigt, darum, deren sozialen Gehalt zu fixieren. Eine unschuldige Philosophie gibt es nicht! Auf den Fall Nietzsche angewandt bedeutet dies, daß seine Philosophie – bewußt oder unbewußt – von den Klassenkämpfen des späten 19. Jahrhunderts determiniert ist. Unter Verweis auf jene Nietzschesche Stelle, worin dieser von der Heraufkunft weit fürchterlicherer Kämpfe als der bereits dagewesenen spricht⁷, bemerkt Lukács, daß Nietzsches lebenslanger Kampf der Demokratie und dem Sozialismus gegolten habe. Deshalb vermag er auch nicht Blochs Ansicht von Nietzsche zu akzeptieren. In *Erbschaft dieser Zeit* hatte Bloch nämlich gefordert, daß man gegen die faschistische Vereinnahmung Nietzsches im Zeichen und in der Figur des Dionysos dessen Philosophie beerben solle. Denn Dionysos sei „der mythologische Name für das historisch verdrängte, unterschlagene, geschwächte, mindestens abgelenkte ‚Subjekt‘.“⁸ Im Zeichen Dionysos‘ erfasse Nietzsche seine Zeit in Parolen, „in Parolen undeutlicher Gegenbewegung des Subjekts gegen die Objektivität, welche es vorfindet.“⁹ Auch wenn Bloch dabei Nietzsches Lehre vom Übermenschen – „der ist bereits sonnenklarer Faschismus“¹⁰ – und von der ewigen Wiederkunft ablehnt, so verteidigt er ihn andererseits als Anwalt der Subjektivität gegen die Usurpationstendenzen durch den Faschismus.

Lukács hat Bloch daraufhin in einem – damals ungedruckten – Aufsatz geantwortet. Ausgehend von den historischen Bedingungen der Gegenwart, wo der ideologische Kampf gegen den Faschismus auf der Tagesordnung stehe, müsse man zur Kenntnis nehmen, daß Nietzsche „alle wesentlichen Phänomene des modernen gesellschaftlichen Lebens von rechts kritisiert.“ (1943a, S. 285) Nietzsche sei selbstverständlich kein Faschist, dennoch aber, so Lukács,

der bedeutendste Denker einer historischen Etappe der ideologischen Entwicklung Deutschlands, der die reaktionäre Ideologie weiterentwickelt und zwar in einer Richtung, die unter entwickel-

⁷ Vgl. etwa Nietzsches Brief an Carl von Gersdorff vom 21. Juni 1871, KSB 3. S. 203f.; außerdem "Ecce homo." *KSA* 6. S. 366.

⁸ Ernst Bloch. „Der Impuls Nietzsche.“ *Erbschaft dieser Zeit*. Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt/M. 1977. S. 364.

⁹ A a.O. S. 359.

¹⁰ Ebd.

teren, verschärfteren Bedingungen der gesellschaftlichen Kämpfe die faschistische Ideologie hervorbringt.(ebd.)

Gegen Blochs Bemühen, die deutsche Geistesgeschichte gleichsam gegen den Strich zu bürsten und auf Spurensuche nach noch Unabgegoltenem, damit Anzueignendem zu gehen, formuliert Lukács die zentrale, auf den methodologischen Kern der *Zerstörung der Vernunft* vorausweisende Einsicht:

Eben deshalb handelt es sich nie darum: die Beute zu teilen. Schriftsteller, Gelehrte hinterlassen nie Inventare toter Gedanken, die beliebig aufgeteilt, aus denen beliebige Stücke aufgenommen und andere beiseite geworfen werden könnten. Jedes Lebenswerk eines bedeutenden Menschen hat eine innere immanente Tendenz mit einer bestimmten Richtung. Diese bildet einen Teil des historischen Lebens der Nation. Sie lebt in ihr fort, wird weiterentwickelt und zwar entweder adäquat in der ihr innwohnenden fortschrittlichen oder rückschrittlichen Richtung, oder sie wird ins Entgegengesetzte umgebogen, verfälscht. Da es sich aber um die lebendige Dialektik wirklicher Gedanken handelt, kann aus einem reaktionären Gedankenschatz niemals etwas wirkliches Fortschrittliches entspringen. (a.a.O.; S. 290)

Damit ist im Grunde schon alles gesagt und das Kapitel Nietzsche für Lukács abgeschlossen. Alles Folgende ist nur Wiederholung und Zusammenfassung. Die hermeneutische, vom jungen Lukács noch geteilte Ansicht, daß jedes Zeitalter anderer Griechen und eines anderen Mittelalters bedürfe, mithin, daß sich jede Zeit ihre eigene Geschichtsschreibung allererst selbst besorge¹¹, wird hier rundum abgelehnt. Die geschichtsphilosophische Teleologie, die von Höher- und Weiterentwicklung spricht und ihre Erfüllung im Sozialismus findet, kennt nur einen und zwar geradlinigen Weg. Dabei übersieht jedoch Lukács' zwanghafter Ableitungsmechanismus, der hier im Gegensatz zum Spätwerk die ideologischen Formen strikt als Überbau über einer gegebenen Basis defi-

¹¹ Vgl. Georg Lukács. *Die Seele und die Formen*. Neuwied/Berlin 1971. S. 23 f.
„Tatsachen sind immer da und immer ist alles in ihnen enthalten, doch jedes Zeitalter bedarf anderer Griechen, eines anderen Mittelalters und einer anderen Renaissance. Jede Zeit wird sich die ihr notwendige schaffen und nur die unmittelbar aufeinander Folgenden glauben, die Träume der Väter seien Lügen gewesen, die man mit den eigenen neuen ‚Wahrheiten‘ bekämpfen müsse.“

niert, daß dadurch Ideologiegeschichte, wenn auch – verbal – materialistisch rekonstruiert, wieder zur planen Geistesgeschichte, zur zwangsläufigen und geradlinigen Abfolge großer (oder auch kleiner) Gedanken mutiert. Die Einsicht des jungen Marx, wonach in der Ideologie sich die Menschen gesellschaftlicher Konflikte bewußt werden und diese ausfechten, hat hier keinen Platz. Die architektonische Metapher von Basis und Überbau ist starr und schematisch; ideologische Formen passen zur gegebenen Basis wie Deckel auf zugehörige Töpfe. Dialektik wird ausgebündet, und die Möglichkeit zu Revisionen, wie sie beispielsweise Bloch immer wieder vorgeführt hat, ist nicht gegeben.

Lukács' Nietzsche-Bild ist somit statuarisch und fest. Seit seiner Antwort auf Blochs Essay bleibt die Einschätzung dieselbe. Die Schriften der 40er Jahre, *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* (1941) und der Essay *Der deutsche Faschismus und Nietzsche* (1943), wiederholen nur alte Ansichten. Einerseits bescheinigt Lukács Nietzsche eine „ausserordentlich geistvolle Kritik der spätbürgerlichen Dekadenz“ (1941, S. 34), die jedoch andererseits nur eine subjektive „Scheinüberwindung“ (ebd.) darstellt, da Nietzsche die kapitalistische Welt in ihrer reaktionären Form bejaht. Nietzsche sei „der Musaget der extremen Reaktion.“ (1943b, S. 15) Während Lukács in den dreißiger Jahren noch von Nietzsches offener und brutaler Stellungnahme für den Kapitalismus gesprochen hat, betont er nun den indirekt apologetischen Charakter von Nietzsches Philosophie, was auf die Endabrechnung aus der *Zerstörung der Vernunft* hinweist.

War also die liberale Verteidigung des Kapitalismus eine direkte, so entsteht bei Nietzsche [...] eine indirekte: die Schlechtigkeit, die Disharmonie der Welt [...] ist gerade das Sprungbrett dazu, daß man diese Welt (die Welt des Monopolkapitalismus) leidenschaftlich bejahren und für sie wirken soll. (1943b, S. 14)

Auf intensive Vorarbeiten der 40er Jahre zurückgehend, erscheint 1954 *Die Zerstörung der Vernunft*. Dieses bald schon von rechts und links angefeindete ‚Tendenzbuch‘ macht es sich zur Aufgabe, die nach dem Zusammenbruch der großen idealistischen Systeme mit Schellings Spätphilosophie einsetzende Irrationalisierung der deutschen Philosophie zu rekonstruieren und eine geradlinige Verbindung von Schelling über Schopenhauer und Nietzsche bis zur Pseudophilosophie des Faschismus zu ziehen. Der rumänische Philosoph Nicolas Tertulian hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Lukács' Unternehmen seine Vorläufer in der

Cassirer-Husserl-Hartmannschen Kritik am Irrationalismus hat und deshalb nicht so singulär im Raum steht, wie manche Lukács-Interpreten glauben machen wollen.¹² Das Problematische an Lukács' Buch ist dasjenige, was zugleich auch das Großartige seines Entwurfs ausmacht, die Demonstration, daß es „keine ‚unschuldige‘ Weltanschauung“ gibt. (1954/1962, Bd. 1, S. 10)

Lukács sieht in der Entwicklung der bürgerlichen Philosophie des 19. Jahrhunderts zwei Phasen. Während die Philosophie vor der 48er Revolution, also – grosso modo – der Deutsche Idealismus, noch insgesamt fortschrittliche Tendenzen vertrete, setze nach 48 und mit dem welthistorischen Auftreten des Proletariats, des Totengräbers der bürgerlichen Gesellschaft, ein umfassendes Reaktionärwerden, die zunächst direkte – bei Schopenhauer –, später – mit Nietzsche – indirekte Apologie des Kapitalismus ein. In der gesellschaftlichen Entwicklung nach 48 sei die Philosophie nur noch reaktiv und sei bestimmt durch „Inhalte aus ‚Feindesland‘“, durch „vom Klassengegner aufgezwungene Probleme und Fragestellungen.“ (a.a.O. Bd. 2, S. 87) Dabei spielt Nietzsche eine bedeutende Rolle. Wiederum bescheinigt Lukács Nietzsche, daß er der „geistreichste und vielseitigste Exponent“ (a.a.O. Bd. 2, S. 13) für die Selbsterkenntnis des fortschrittlichsten Teils des Bürgertums, der Dekadenz, sei und daß er „unzweifelhafte philosophische Fähigkeiten“ (a.a.O. Bd. 2, S. 15) besitze. Zugleich demonstriert Lukács aber, daß Nietzsches Ethik, Geschichtsphilosophie und Erkenntnistheorie insgesamt und immer wieder nur auf eine indirekte Apologetik des Kapitalismus hinauslaufe. Nietzsche stelle die Problematik der kapitalistischen Gesellschaft, alles Schlechte an ihr, in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und idealisiere auch; „er hebt jedoch“, so Lukács,

mit einer ironischen Kritik und mit einem poetisierenden Pathos gerade das Egoistische, das Barbarische und Bestialische am kapitalistischen Menschen hervor, als Eigenschaften jenes Typus, der moralisch angestrebt werden muß, will man die Menschheit (d.h. den Kapitalismus) retten. Nietzsche spricht also ebenfalls von den Interessen der Menschheit und identifiziert diese mit dem Kapitalismus. (a.a.O. Bd. 2, S. 49)

¹² Nicolas Tertulian. „Die Zerstörung der Vernunft“ – Ein Rückblick nach 30 Jahren.“ *Verdinglichung und Utopie. Ernst Bloch und Georg Lukács*. Hgg. Michael Löwy, Arno Münster und Nicolas Tertulian. Frankfurt/M. 1987. S. 93-111.

Dadurch gerade eigne sich Nietzsches Philosophie als „eine Sammelideologie für alle entschieden reaktionären Tendenzen der imperialistischen Periode“ (a.a.O. Bd. 2, S. 57), ja noch über diese hinaus antizipiere die Nietzsche-Philosophie „den Hitlerfaschismus wie die moralische Ideologie des ‚amerikanischen Jahrhunderts‘.“ (a.a.O. Bd. 2, S. 47).

Der mehrfache Verweis auf die Nietzsche-Rezeption zeigt hier wieder die grundsätzliche Problematik von Lukács' Interpretationsverfahren auf. Denn Lukács' Deutung impliziert, daß sich alles, was bei Nietzsche nur Tendenz ist, im Faschismus erfülle: die blonde Bestie, der Wille zur Macht und schließlich der Dionysos-Kult in Gestalt der faschistischen Blutorgien und Massenszenarien. Lukács interpretiert Nietzsche immer von vorne; aus der Perspektive faschistischer Nietzsche-Deutungen (Rosenberg, Klages und Baeumler) wird der Weg zu Nietzsche selbst zurückgegangen, um dann wieder – wie bei einem Puzzlespiel, in dem alle Teile nahtlos ineinanderpassen – nach vorwärts auszugreifen. Dabei müssen notwendigerweise alternative Interpretationen wegfallen – wir haben bereits auf Blochs *Erbschaft dieser Zeit* hingewiesen, man könnte hier aber auch noch den älteren Skeptizismus eines Theodor Lessing (*Die verfluchte Kultur*, 1921; *Nietzsche*, 1925) oder die optimistische Nietzsche-Interpretation der französischen Résistance erwähnen.¹³ Bei Lukács jedoch führt der Weg logisch zwangsläufig von Nietzsche zu Rosenberg und Hitler. Zufälle und Ausnahmen gibt es nicht.

Eine auffällige Duplizität von Leben und Werk in Lukács' Biographie zeigt sich hierin. Seinem Interviewpartner gegenüber, der ihn über die geplante Autobiographie unter dem bezeichnenden Titel *Gelebtes Denken* befragt, äußert Lukács einmal den Satz, daß bei ihm „jede Sache die Fortsetzung von etwas“ sei. Und weiter: „Ich glaube, in meiner Entwicklung gibt es keine anorganischen Elemente.“ (1981, S. 132) In diesem Sinne kann man sagen, daß trotz des großen zeitlichen Abstands die *Zerstörung*

¹³ Vor allem in der Zeitschrift *Acéphale*, die zwischen 1936 und 1939 erschienen ist, haben sich u.a. Georges Bataille, Jean Wahl und Pierre Klossowski gegen die Vereinnahmung Nietzsches durch die Faschisten ausgesprochen. So heißt es etwa an einer Stelle des Artikels *Nietzsche et les Fascistes*: „Que ce soit l'antisémitisme, le fascisme, que ce soit le socialisme, il n'y a qu'utilisation. Nietzsche s'adressait à des esprits libres, incapables de se laisser utiliser.“ Und an einer anderen Stelle notieren die Autoren – übrigens an die Adresse von Lukács gerichtet –: „Fascisme et nietzschéanisme s'excluent.“ (vgl. *Acéphale. Religion, Sociologie, Philosophie. 1936-1939. [Reprint]* Paris, Editions Jean Place: 1980. [Sonderheft] *Nietzsche et les Fascistes*. S. 4 u. 5).

der Vernunft eine organische, in gnoseologischer Hinsicht logische Fortsetzung von *Geschichte und Klassenbewußtsein* ist. Denn während in diesem Buch Lukács den Weg der Vernunft in der Geschichte als Rationalismus des proletarischen Klassenbewußtseins, des knechtischen Bewußtseins, rekonstruiert, fährt er in jenem der Geschichte und Logik der Unvernunft in der Geschichte als der Irrationalität des bourgeois Klassenbewußtseins, eben des herrischen Bewußtseins, nach. Teleologisch wird wiederum der Prozeß der Geschichte in Gang gehalten. Nur erfüllt sich diese nun negativ. Die Rationalität des Proletariats, die die Bedingungen für eine sozialistische Veränderung der bestehenden Gesellschaft setzt, findet ihr Pendant im Irrationalismus der Bourgeoisie, die, von der Kon servierung des Bestehenden geleitet, auf den Sonderweg des Faschismus geführt wird.

Diese – im letzten wiederum – hegelianische Konstruktion verbirgt dabei das Tertium datur, den echt materialistisch-dialektischen Weg, wie ihn Walter Benjamin einmal in einer genialen Bemerkung aus dem Passagen-Werk eben in bezug auf Nietzsche vorgezeichnet und wie ihn Georg Lukács dann selbst in seinem Spätwerk, der *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, konsequent beschritten hat.

Der Glaube an den Fortschritt, an eine unendliche Perfektibilität – eine unendliche Aufgabe in der Moral – und die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr sind komplementär. Es sind die unauflösbaren Antinomien, angesichts deren der dialektische Begriff der historischen Zeit zu entwickeln ist. Ihm gegenüber erscheint die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr als eben der platte Rationalismus¹⁴ als der der Fortschrittsglaube verrufen ist und dieser letztere der mythischen Denkweise ebenso angehörend wie die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr.¹⁴

¹⁴ Walter Benjamin. „Das Passagen-Werk.“ Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. V/1. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982. S. 178.

Georg Lukács als Schüler Wilhelm Diltheys

Zur stehenden Rede in marxistischer Philosophiegeschichtsschreibung ist vieles von dem geworden, was Lukács 1954 erstmals publizierte *Zerstörung der Vernunft* an Urteilen über die bürgerliche Philosophie seit dem Zusammenbruch der großen Systeme des deutschen Idealismus enthält. Bekannt ist Lukács' These vom immer offenkundiger werdenden Irrationalismus der deutschen Philosophie im Imperialismus, bekannt auch sein methodischer Vorsatz, in jeder Philosophie nach ihrem teils verdeckten, teils offenen sozialen Gehalt zu fragen.

In dieser Darstellung der irrationalen Wende der Philosophie ist nun ein eigenes Kapitel „Wilhelm Dilthey“ gewidmet. Wie die *Zerstörung der Vernunft* insgesamt, so dürften Lukács' Bemerkungen über Dilthey aus diesem Buch wohl diejenigen sein, die die weiteste Verbreitung erfahren haben. Lukács schätzt hier Dilthey als den „Begründer der imperialistischen Lebensphilosophie“ ein. Anders als bei Schopenhauers Pessimismus oder noch bei Nietzsches emphatischem Ruf nach Lebenssteigerung, die, auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Kapitalismus im 19. Jahrhundert, Lukács als indirekte Apologeten der bestehenden Ordnung begreift, müsse man Dilthey vor allem aufgrund der vollends sich bei den Schülern und Nachfolgern wirksam entfaltenden Tendenzen zur radikalen Verabschiedung der Vernunft, Wissenschaft und Rationalität kritisieren, womit nämlich – in letzter Instanz dann – dem Faschismus ein guter Nährboden bereitet worden sei. (vgl. ZV, II, 122f.)¹ Von zwei Seiten greift Lukács Dilthey an. Von dem Theoretiker Dilthey, dessen Neuansatz im Rückgang auf die unhintergehbare (unvordenkliche) Lebenspraxis der Menschen liegt, behauptet Lukács, daß er die immer wieder

¹ Georg Lukács. *Die Zerstörung der Vernunft*. Bd. 2. *Irrationalismus und Imperialismus*. Darmstadt/Neuwied² 1974. (= ZV); Zitate aus dem Aufsatz Lukács' „Zur Theorie der Literaturgeschichte“ (Georg Lukács. Text + Kritik. Bd. 39/40. München 1973. S. 24-51) werden unter Angabe der Seite im Text kenntlich gemacht. – Diltheys Werke zitiere ich nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Stuttgart/Göttingen 1962ff.) unter Angabe des Bandes (römische) und der Seite (arabische Ziffern), darüber hinaus benutze ich noch die von Manfred Riedel herausgegebene Ausgabe von *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (Frankfurt/M. 1981 [= *Der Aufbau*]) und die separate Veröffentlichung der Essaysammlung *Das Erlebnis und die Dichtung* (Göttingen¹⁵ 1970 [= *Das Erlebnis*]).

gesetzte Einheit von Leben und Erleben nie wirklich zu Ende gedacht und nie analysiert hat. Deshalb bleibe auch die Theorie so dürftig und sei Diltheys abschließendes Alterswerk, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, nur als ein Torso aus Fragmenten überliefert. Zwar sei es Dilthey mit seinem Neuansatz, der Entwicklung einer geisteswissenschaftlichen Methode, gelungen, den akademistischen Positivismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts an entscheidenden Punkten kritisch zu widerlegen, doch würden bereits in diesem Neuansatz die Keime des Irrationalismus stecken. Denn schon Diltheys Verstehenstheorie operiere mit einem letzten unaufhellbaren, irrationalen Rest: „So ist in allem Verstehen ein Irrationales, wie das Leben selber ein solches ist; es kann durch keine Formeln logischer Leistungen repräsentiert werden.“ (VII, 2 13) Das Moment des Aristokratismus sieht Lukács schließlich in Diltheys Weiterbildung der allgemeinen Verstehenstheorie zur Hermeneutik, die immer auch „etwas Geniales“ (V, 278) enthalten müsse.

Auf einer zweiten Ebene sind für Lukács Diltheys Leistungen als Historiker und Kulturphilosoph beheimatet; seine „Anläufe“ schätzt Lukács durchaus für „wichtig und einflußreich“ ein, doch fügt er dem sogleich hinzu, daß Diltheys „weltanschauliche(s) Ergebnis“ wiederum nur „äußerst dürftig“ sei. (ZV, II, 116) Die von ihm untersuchten Weltanschauungen, etwa in den Monographien über Schleiermacher oder den jungen Hegel sowie in der Essaysammlung *Das Erlebnis und die Dichtung*, führte Dilthey auf die Intuition des erlebenden Subjekts zurück, als deren divinierende Leistung sie zu gelten haben: „Jede echte Weltanschauung ist eine Intuition, die aus dem Darinnensein im Leben entsteht.“ (VIII, 99) Auf allen Gebieten, mit denen sich Dilthey beschäftigt hat, erkenne man, so sucht Lukács nachzuweisen, dieselbe Identifizierung von Leben mit Erlebnis bzw. die Trias, wie es der späte Dilthey formuliert, aus Erlebnis, Ausdruck und Verstehen, in der dem Menschen der Lebenszusammenhang aufgeht. (vgl. *Der Aufbau*, 98ff.) Von diesem Neuansatz aber, der das transzendentale Subjekt zugunsten des konkret-erlebenden Einzelmenschen zurückdrängt, sind es für Lukács nur noch wenige Schritte bis zur faulen Esoterik des George-Kreises und seiner Theoretiker, Gundolf zumal, die die Kategorie des Erlebnisses und der Erlebnishaftigkeit in das – mit Nohl – „Urerlebnis“ eines Genies und den Verstehensbegriff in die Leistung des wiederum genial gedachten Interpreten verkehren. Vom allgemeinen Lebenszusammenhang bleibt sodann nur der besondere einiger weniger privilegierter Ausnahmemenschen zurück, während die Masse in dumpfer Erlebnisunfähigkeit verkümmert.

Daß ineins damit auch jeder Gedanke an Geschichte getilgt ist, versteht sich nahezu von selbst. Schon Walter Benjamin warnte bereits 1931 vor dem im Bereich der Literaturwissenschaften grassierenden „Exorzismus von Geschichte“², den die in Diltheys Gefolgschaft stehende Ästhetik betreibt. Mit Blick auf Oskar Walzel, dem Bonner Ordinarius für Germanistik und erklärten Schüler Diltheys („Er war mein wichtigster Gewährsmann gewesen, als ich die geistigen Grundlagen von Dichtung erforschte.“³), spricht Benjamin 1926 in einer Rezension von den „fatalen ‚Miterleber(n)‘ und ihrem „geile(n) Drang aufs ‚Große Ganze‘“⁴, 1931 von einer ganzen „Hydra“ der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: „Schöpferturm, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß.“⁵ – Allesamt Kategorien, die der Diltheyschen Theorie entstammen.

Doch was der Materialist Benjamin als Zeitgenosse den Schülern entgegenhält, das hält in kritischer Abwehr der junge Lukács⁶ zwei Jahrzehnte früher schon seinem Lehrer Dilthey vor: ein irrationalistisches Abgleiten von der Geschichte in die Individualgeschichte, von der Historie in die ahistorische Psychologie!

Anlässlich von Diltheys Tod 1911 verfaßt der 26jährige Lukács, der noch 1918 in seinem zu Habilitationszwecken abgefaßten Lebenslauf immerhin von Diltheys „Anregung und Förderung“, ja seinem „Einfluß“ spricht, einen „fast grausamen“ Nekrolog⁷, der schonungslos mit Diltheys vermeintlichen philosophischen Schwächen ins Gericht geht:

Es wäre eine Hypokrisie, über seinen Tod als unersetzbaren Verlust bekümmert zu sein; die wenigen Menschen, die an eine philosophische Renaissance glauben, blicken auf ihn schon längst nicht mehr mit Erwartungen, und sie sehen sogar in seinen schon ver-

² Walter Benjamin. „Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft.“ Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. III. *Kritiken und Rezensionen*. Hg. Hella Tiedemann Bartels. Frankfurt/M. 1981. S. 289.

³ Oskar Walzel. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin-Neubabelsberg 1923. S. 15.

⁴ Benjamin. [Rezension von Oskar Walzel. *Das Wortkunstwerk*]. A.a.O. S. 51.

⁵ Ders., a.a.O. S. 286.

⁶ Georg Lukács. Curriculum vitae. *Georg Lukács. Text + Kritik*. (wie Anm. 1). S. 5.

⁷ Vgl. György Márkus. „Lukács‘ ‚erste‘ Ästhetik: Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács.“ *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Hgg. Agnes Heller u.a. Frankfurt/M. 1977. S. 199.

öffentlichten Werken keine Vorboten eines im Begriff seienden großen Dinges. Diltheys Tod ist ein größerer Verlust für den kulturliebenden Menschen als für die Philosophie.⁸

Und nachdem er im folgenden kurz auf Diltheys Leistungen als Biograph und auf kulturhistorischem Gebiet hingewiesen hat, knüpft Lukács wieder an seine einleitenden Sätze an und beschreibt Diltheys Scheitern seiner philosophischen Bemühungen.

Er [sc. Dilthey (W.J.)] teilte [...] ein anderes, genauso verhängnisvolles Vorurteil dieses Zeitalters: nämlich den Glauben an die Psychologie als eine Wissenschaft, die die allgemeinen philosophischen Fragen zu lösen berufen ist. Und in ihm war ebenso lebhaft die Furcht vor der Metaphysik, die auch alle seine Zeitgenossen, [...] charakterisierte. [...] Seine Geschichtsauffassung kommt in einigen Punkten, in ziemlich unmittelbare Berührung mit Bergsons Irrationalismus, aber Dilthey hatte nie den Mut, alle Konsequenzen seines Denkens zu ziehen. Demzufolge operierte er sein ganzes Lebenswerk hindurch mit dem psychologischen Zentralbegriff des Erlebnisses, mit diesem unklaren, zur Grundlegung und Systembildung unfähigen Begriff.⁹

Dieser kurze Zeitungsartikel Lukács' ist nicht nur in wirkungsgeschichtlicher Perspektive interessant, begegnet man in ihm doch ebenso schon Argumenten aus der *Zerstörung der Vernunft* (so die Frage nach den „Konsequenzen“ aus seiner Erlebnistheorie) wie Einwänden der „kritischen“ Dilthey-Schüler Gadamer und Habermas, die ebenfalls von Diltheys niemals ganz überwundenem Psychologismus reden¹⁰, sondern hat darüber hinaus in gleicher Weise auch die Dilthey- wie die Lukács-Philologie dahin beeinflußt, daß der jeweils andere nicht über ein sporadisches Fußnotendasein hinauskommt. Vor allem die Lukács-Philologie muß sich den Vorwurf gefallen lassen, daß sie den wichtigen Zeitraum zwischen 1908 und 1911, in dem Lukács mit Unterbrechungen in Berlin gelebt und an der Friedrich-Wilhelm-Universität auch Veranstaltungen (bei Simmel

⁸ Georg Lukács. „Wilhelm Dilthey.“ *Szélem*. 1911. S. 253; jetzt auch: Lukács György: *Ifjukori művek*. Budapest 1977. S. 552 (dt. von György Mezei).

⁹ A.a.O. S. 553 (dt. György Mezei).

¹⁰ Vgl. z.B. Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode*. Tübingen⁴ 1975. S. 218-228; Jürgen Habermas. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/M.⁴ 1977. S. 186 und 226.

z.B.) besucht hat¹¹, nicht intensiv bearbeitet hat.¹² Es bleibt zumeist bei unspezifischen Bemerkungen oder versicherungsweise vorgebrachten Behauptungen wie etwa der von Jörg Kammler: „Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Max Weber, Emil Lask vor allem gehören zu denen, die durch Werk und persönliche Auseinandersetzung Lukács‘ Denken entscheidend

¹¹ Vgl. Johanna Rosenberg. „Das Leben Georg Lukács‘ – Eine Chronik.“ *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*. Hg. Werner Mittenzwei. Leipzig 1975. S. 398.

¹² Ich verweise hier nur pauschal auf folgende Arbeiten, die entweder Dilthey geflissentlich übersehen oder lediglich in Nebenbemerkungen bzw. Anmerkungen lapidar Diltheys Einfluß auf Lukács erwähnen: Alberto Asor Rosa. „Der junge Lukács – Theoretiker der bürgerlichen Kunst.“ *Lehrstück Lukács*. Hg. Jutta Matzner. Frankfurt/M. 1974. S. 65-111; Ursula Apitzsch. *Gesellschaftstheorie und Ästhetik bei Georg Lukács bis 1933*. Stuttgart/Bad Cannstadt 1977. S. 58f.; Lucien Goldmann. „Georg Lukács: Der Essayist“ [1950]. *Lehrstück Lukács*. S. 44-58; ders. *The early writings of Georg Lukács*. Budapest 1978; György Márkus (wie Anm. 7). S. 192-240; ders. „Nachwort.“ Georg Lukács: Heidelberg Ästhetik. (1916-1918). Aus dem Nachlaß herausgegeben von György Márkus und Frank Benseler. *Georg Lukács Werke*. Bd. 17. Darmstadt/Neuwied 1975. S. 255-278; Elio Matassi. *Il Giovane Lukács. Saggio E Sistema*. Napoli 1979; Willy Michel. *Marxistische Ästhetik – Ästhetischer Marxismus*. 2. Bde. Frankfurt/M. 1972; Silvie Rücker. „Totalität als ethisches und ästhetisches Problem.“ *Georg Lukács. Text + Kritik*. (wie Anm. 1). S. 52-64. Auch für meine eigene Arbeit (*Wandlungen einer ästhetischen Theorie – Georg Lukács‘ Werke 1907 bis 1923*. Köln 1981) gilt, daß sie nur beiläufig (45f.) Diltheys Einfluß auf Lukács streift. Und noch die philologisch präzise und akribisch recherchierte Monographie von Ernst Keller. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt/M. 1984, die sich immerhin das Thema stellt, Kierkegaard, Simmel und George als die Leitbilder von Lukács‘ Jugendentwicklung deutlich werden zu lassen (vgl. Klappen-text), erwähnt Dilthey nicht einmal. Vgl. auch die Gießener Dissertation von Andreas Hoeschen: *Das Dostojewski-Projekt. Lukács‘ neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*. Tübingen 1999, die jedoch, scheint mir, ein wenig einseitig den Einfluß des badischen Neukantianismus auf den gesamten jungen Lukács strapaziert. – Aus der Fülle der Sekundärliteratur über Dilthey möchte ich nur auf die, auch für die Dilthey-Rezeption sehr instruktive, dabei in Ansehung Lukács‘ symptomatische Arbeit von Karol Sauerland. *Diltheys Erlebnisbegriff*. Berlin/New York 1972 hinweisen. Obwohl Sauerland ein umfangreiches Kapitel seines Buches der Weiterentwicklung resp. Rezeption von Diltheys Erlebnisbegriff widmet und dabei auf so unterschiedliche Autoren wie Herman Nohl, Friedrich Gundolf, Oskar Walzel oder Georg Simmel und Walter Benjamin eingeht, fehlt jeder Hinweis auf den jungen Lukács.

anregen und beeinflussen.“¹³ Worin nun aber konkret jene Anregungen bestehen, bleibt uns nicht allein Kammler schuldig, sondern ist im Grunde von allen, die sich mit Lukács‘ Frühwerk beschäftigt haben, nicht in den Blick genommen worden. Selbst ein so intimer Kenner des jungen Lukács wie György Márkus, der einmal von Dilthey und Simmel als den beiden Denkern spricht, die Lukács‘ „frühes Schaffen am maßgeblichsten beeinflußten“¹⁴, spart eine detaillierte Analyse jenes Einflusses in seinen Arbeiten aus. Es scheint so, als habe sich die Forschung Lukács‘ späteren Urteilen über Dilthey einfach angeschlossen. Denn nach Durchsicht von Lukács‘ marxistischen Schriften kann man nur zu dem Resultat gelangen, daß Dilthey (wenn überhaupt, dann) lediglich als Kultur- bzw. Literarhistoriker (als Hölderlin-Interpret z.B. in dem Essay *Hölderlins Hyperion* (1934) wie auch noch in der großen *Ästhetik* (1963)) in Lukács‘ Gesichtskreis tritt.¹⁵ Nicht ganz unberechtigt läßt sich deshalb davon sprechen, daß seit den 30er Jahren –, davor liegen noch eine in den Grundtönen positiv gestimmte Rezension von Diltheys *Jugendgeschichte Hegels* aus dem Jahr 1922¹⁶ und eine Bemerkung aus *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), in der Lukács Dilthey noch zu „den wirklich bedeutenden Historikern des XIX. Jahrhunderts“ zählt¹⁷ – Lukács‘ Dilthey-Einschätzung feststeht: ein philosophisch wenig ergiebiger, dafür aber auf kulturhistorischem Gebiet durchaus beschlagener und interessanter Autor. (Schließlich mögen neben den nur spärlichen Erwähnungen von Dilthey in Lukács‘ Werken noch die wenigen Anstreicherungen Lukács‘ in Diltheys Schriften für diese These einstehen. Wie mir ein Budapest-er Kollege aus dem Lukács-Archiv mitteilte, hat Lukács, in dessen Bibliothek neben Einzelveröffentlichungen sich auch eine Ausgabe der *Gesammelten Schriften* Diltheys befand, lediglich in den Bänden II, III und IV, die nämlich Diltheys biographische sowie kulturhistorische und -philosophische Ab-

¹³ Jörg Kammler. „Ästhetizistische Lebensphilosophie.“ *Georg Lukács. Text + Kritik* (wie Anm. 1). S. 8.

¹⁴ György Márkus. Lukács ‚erste‘ Ästhetik (wie Anm. 7). S. 199.

¹⁵ Vgl. Georg Lukács. „Hölderlins Hyperion.“ Ders. *Goethe und seine Zeit*. Berlin/DDR. 1955. S. 152ff. Ders. *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Berlin/Weimar 1981. Bd. 2. S. 85f.

¹⁶ Vgl. ders. „Die Jugendgeschichte Hegels.“ Ders. *Organisation und Illusion. Politische Aufsätze III*. Hgg. Jörg Kammler und Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1977. S. 118-122.

¹⁷ Ders. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand). Darmstadt/Neuwied¹⁴ 1976. S. 273.

handlungen enthalten, sowie in Band X (in den ersten beiden Kapiteln der Ethik) Anstreichungen vorgenommen.)

Ich halte es aber geradezu für falsch, Lukács' spätere Ansicht von Dilthey mit dem Nekrolog auf Diltheys Tod von 1911 kurzzuschließen und damit den Einfluß auf gerade die Momente zu reduzieren, die noch der alte Lukács anlässlich der Neuausgabe der *Theorie des Romans* 1962 zugegeben hat. Lukács erinnert dort an die „faszinierende Wirkung von Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* auf die Generation seiner Jugendzeit.¹⁸ Doch schränkt der Marxist sofort die Bedeutung dieser „Neuland“ aufschließenden geistesgeschichtlichen Analysen ein mit dem Hinweis auf den (rückblickend) nur geringen Ertrag bei der – wissenschaftsgeschichtlich notwendig gewordenen – Überwindung des alten Positivismus in den Sozial- und Geisteswissenschaften.

Dieses Neuland erschien uns damals als eine Gedankenwelt groß angelegter Synthesen, und zwar theoretisch ebenso wie historisch. Wir übersahen dabei, wie wenig diese neue Methode den Positivismus wirklich überwunden hatte, wie wenig ihre Synthesen wirklich fundiert waren.¹⁹

Zugleich skizziert Lukács seine damalige Methode und distanziert sich *uno actu* wieder davon.

Es wurde Sitte, aus wenigen, zumeist bloß intuitiv erfaßten Zügen einer Richtung, einer Periode etc. synthetisch allgemeine Begriffe zu bilden, aus denen man dann deduktiv zu den Einzelerscheinungen herabstieg und so eine großzügige Zusammenfassung zu erreichen meinte.²⁰

Aber wie ist es nun mit Diltheys Einfluß auf Lukács bestellt? Wo zeigt er sich, und in welchem Werk lassen sich deutliche oder auch nur verborgene Spuren nachweisen? – Mir scheint, um dies vorweg als These bereits zu formulieren, daß Lukács' sogenannte essayistische Phase, die Zeit zwischen (etwa) 1908 und 1913, parallel zur Arbeit an der *Entwicklungs geschichte des modernen Dramas* bis hin zu Lukács' Heidelberger Schriften, unter dem direkten Einfluß von Dilthey steht. Einmal sieht Lukács in den Essays von Dilthey das (unausgesprochene) Richtmaß des eigenen

¹⁸ Ders. *Die Theorie des Romans* (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand). Darmstadt/Neuwied³ 1976. S. 7.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

Schaffens. Hierzu findet sich eine interessante Stelle aus einem Brief Franz Baumgartens vom 27.5.1909, worin Baumgarten Lukács dazu anhält, sich nicht weiter mit fruchtloser Selbstdiskritik zu plagen:

Sie dürfen sich nicht mit angeblich objektiver Selbstdiskritik quälen. Schon der Vergleich mit Dilthey zeigt die Neigung zur Selbstquälerei. Sie messen Ihr erstes Werk an den ausgereiftesten und innerhalb des Diltheyschen Schaffens ganz vereinzelten Schöpfungen Diltheys. Und Dilthey ist, wie Sie wissen, gar nicht ein, wenn auch noch so hoher Maßstab, sondern eine ganz singuläre Erscheinung in Deutschland.²¹

Zweierlei sollte daran auffallen: auf der einen Seite Lukács' Haltung, vermutlich in einem nicht erhalten gebliebenen Brief an Baumgarten formuliert, sich an Diltheys Werk zu messen, und die von beiden Briefpartnern wohl übereinstimmend („wie Sie wissen“) zugegebene außergewöhnliche Bedeutung Diltheys im geistigen Leben Deutschlands auf der anderen Seite. Direkte Hinweise auf Diltheys Werk gibt es darüber hinaus dennoch nur wenige in Lukács' Frühschriften. In der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* bezieht sich Lukács in zustimmender Weise auf drei Stellen aus Diltheys großem Essay über Lessing²², zweimal wird Diltheys Name auch in dem *Die Seele und die Formen* eröffnenden Briefessay *Über Wesen und Form des Essays* als der eines großen Essayisten genannt²³, und wiederum an zwei Stellen in der (sogenannten) Heidelberger Ästhetik nimmt Lukács nun schon in kritischer Absicht Bezug auf Dilthey.²⁴ Dagegen erwähnt weder die (erste) *Heidelberger Philosophie der Kunst*²⁵ noch die später immerhin als „typisches Produkt der geisteswissenschaftlichen Tendenzen“ bezeichnete *Theorie des Romans*²⁶ Diltheys Namen.

²¹ Georg Lukács *Briefwechsel 1902-1917*. Hgg. Éva Karádi und Éva Fekete. Stuttgart 1982. S. 71.

²² Vgl. Georg Lukács. „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas.“ *Georg Lukács Werke*. Bd. 15. Hg. Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1981. S. 71 und 139f.

²³ Vgl. ders. *Die Seele und die Formen* (Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand). Neuwied/Berlin 1971. S. 18 und 20 (= SF).

²⁴ Vgl. ders. „Heidelberger Ästhetik (1916-1918).“ *Georg Lukács Werke*. Bd. 17. Aus dem Nachlaß herausgegeben von György Márkus und Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1975. S. 23 und 25.

²⁵ Vgl. *Georg Lukács Werke*. Bd. 16. Darmstadt/Neuwied 1974.

²⁶ Vgl. *Theorie des Romans* (wie Anm. 18). S. 6.

Eine entscheidende Ausnahme müssen wir hier jedoch machen, und die führt uns dann direkt in Lukács' Theoriebildung während des angegebenen Zeitraums zwischen 1908 und 1913 hinein: Lukács' Aufsatz *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, 1910 erstmals auf ungarisch publiziert, denkt der Aufsatz bereits zu einer Zeit, da Lukács als Artikelschreiber und Essayist bekannter ungarischer Zeitungen und Zeitschriften erfolgreich ist, über neue Ausdrucksmöglichkeiten nach und sucht nach Wegen, um der Essayistik zu entgehen. Ja, bereits der Essayist Lukács schreibt aus dem Bewußtsein der Relativität und Momenthaftigkeit essayistischer Wahrheiten heraus, die er daran festmacht, inwiefern es jemandem gelingt, die jeweilige „Verkörperung des Lebens“ „aus einem Menschen, einem Zeitalter, einer Form“ (SF, 23) herauszulesen. Daß das im Kern auf Diltheys Verständnis von Hermeneutik, die in Kunstwerken Gestalten des Lebens, die zugrundeliegende historische Epoche und die in dieser ausgebildeten Objektivationen des Geistes repräsentiert sieht, zurückweist, sei hier nur angedeutet. Wir wollen lediglich auf die Vorläuferschaft des Essayisten hinweisen, dessen Aufgabe, das begriffliche Neuordnen des Lebens (SF, 7), dann erfüllt ist, wenn der große neue Wertbestimmen, derjenige, der die neue Philosophie und das neue System der Ästhetik schafft, endlich auf den Plan getreten ist.

Der Essayist ist ein Schopenhauer, der die *Parerga* schreibt, auf die Ankunft seiner (oder eines anderen) *Welt als Wille und Vorstellung* wartend; er ist ein Täufer, der auszieht, um in der Wüste zu predigen von einem, der da kommen soll, von einem, dessen Schuhriemen zu lösen er nicht würdig sei. [...] Er ist der reine Typus des Vorläufers, und es scheint sehr fraglich, ob ein solcher nur auf sich gestellt, unabhängig also von dem Schicksal seiner Verkündigung, einen Wert und ein Gelten beanspruchen darf. (SF, 29)

Es handelt sich hier um dieselbe Frage, die freilich gegen Ende dieses Essays noch positiv damit beantwortet wird, daß es dem Essay weniger um die Festlegung gültiger Urteile als um den „Prozeß des Richtens“ (SF, 31) zu tun ist, mit der auch der Aufsatz über die *Theorie der Literaturgeschichte* endet. Lang und breit argumentiert Lukács darin gegen die abstrakte Einseitigkeit, die sowohl in einer ausschließlich literatursoziologischen Einstellung der literarischen Kunst gegenüber als auch in der bloß ästhetischen Betrachtung von Kunstwerken liegt. Man müsse vielmehr, darin sieht Lukács seine eigene Aufgabe, Ästhetik und Soziologie miteinander synthetisieren, die Ergebnisse ästhetischer Theorien mit der neuenen (Simmelschen) lebensphilosophisch inspirierten Soziologie zusam-

menführen, um auf höherem Niveau dann erneut die grundsätzlichen Fragen der Literatur resp. Kunstwissenschaften nach den Begriffen Form, Stil, Wirkung und Entwicklung angehen zu können. Mit der vorgeschlagenen Verbindung der Soziologie als der Wissenschaft, die die historischen und gesellschaftlichen Aspekte von Literatur, ihre Zeitgebundenheit, untersucht, mit der Ästhetik, die die überzeitlichen Formen analysiert, glaubt Lukács zunächst auch die Diltheysche Methode, die auf eine monographische Darstellung von Literatur zielt und dabei die Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund rückt, als psychologistische Verkürzung und willkürliche Assoziation vereinzelter Merkmale ablehnen zu können. Die hermeneutische Zirkelstruktur des Verstehens hält Lukács grundsätzlich für einen circulus vitiosus. Denn um einen Menschen bestimmen zu können, so behauptet Lukács, müsse man sich dessen Taten vergegenwärtigen.

Doch wenn ich mit ihrer Hilfe das Individuum bestimme, wenn ich es konstruiere, muß ich aus den Taten die einzelnen Erscheinungen, die zu seinem Aufbau dienten, erklären. (47)

D.h. ich muß von etwas bereits immer schon seinen Grund wissen, damit ich es als Phänomen allererst wahrnehmen kann, obwohl es doch gleichzeitig als dieses Phänomen unhintergehbar ist. Lukács fügt dem noch einen zweiten Einwand hinzu, „daß nämlich die Erscheinungen, aus denen wir ein Individuum aufbauen, niemals vollzählig sein können.“ (ebd.) Daher laufe eine solche Methode schließlich auf die Zusammenfassung eines „Fragmenthaufen(s)“ „zu einem Ganzen“ (ebd.) hinaus. Was Lukács hier beispielhaft an den monographisch verfahrenen Geisteswissenschaften im Begriff der Persönlichkeit angreift, ist der herrschende Subjektivismus schlechthin in den Kunst- bzw. Literaturwissenschaften der Zeit, den er durch objektivere Verfahren, hier durch eine Synthese von Soziologie und Ästhetik, überwinden will. Lukács hat sich, so könnte man den Faden aus dem Essay über den Essay neu aufgreifen, auf die Suche nach dem großen System aufgemacht, es aber noch nicht gefunden! Im Gegenteil: im fünften und letzten Abschnitt des Aufsatzes geht Lukács dezidiert unter Rückgriff auf Diltheys Verstehenstheorie, wie sie noch einmal in dem unvollendet gebliebenen *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* formuliert worden ist, wieder hinter die kritisierten zeitgenössischen Theorien zurück. Denn Lukács stilisiert – vom Ergebnis her – den als Mangel bezeichneten Subjektivismus der Geisteswissenschaften letztlich zur einzigen Tugend um. Er erkennt zwar die

gravierenden Schwächen der Diltheyschen Theorie und prangert sie ein Jahr später auch in seinem grausamen Nekrolog an, vermag selbst jedoch noch nicht, über die Grenzen dieses lebensphilosophisch-geistesgeschichtlichen Horizonts hinauszugehen.

Um nun die Gemeinsamkeit beider Positionen deutlicher werden zu lassen, sei kurz an einige Grundzüge der Diltheyschen Philosophie und ihrer Einschätzung der Poesie erinnert, um danach Lukács' Resümee seiner *Theorie der Literaturgeschichte* damit zu konfrontieren.

In einem kurzen Text, den Dilthey der dritten Auflage (1910) seiner verbreiteten Essay-Sammlung *Das Erlebnis und die Dichtung* hinzugefügt hat, faßt er noch einmal, thesenartig verknüpft, die wesentlichen Begriffe in ihrem Beziehungsverhältnis zusammen: „Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar.“ (*Das Erlebnis*, 126) Von Anfang an haben im Zentrum von Diltheys Interesse die Begriffe Leben und Erlebnis, Ausdruck und Verstehen gestanden. Und von Beginn an tritt zu Diltheys philosophischen Überlegungen, deren Neuheit er selbst in seinem in gleicher Weise hinter den spekulativen Idealismus wie hinter den realistischen Positivismus greifenden Rückgang auf das (Alltags-)Leben, auf die Wirklichkeit erlebender Menschen und ihre Verstehenspraxis sieht, auch eine besondere Vorliebe für die Kunst und die Poesie. Ja, er begreift schon sehr schnell die Kunst als Paradigma seiner Theorie. 1887 heißt es an einer Stelle seiner Arbeit über *Die Einbildungskraft des Dichters* unter Bezugnahme auf die klassische deutsche Ästhetik der Kunstperiode:

Die Poesie ist nicht die Nachahmung einer Wirklichkeit, welche ebenso schon vor ihr bestände; sie ist nicht eine Einkleidung von Wahrheiten, von einem geistigen Gehalt, der gleichsam vor ihr da wäre; das ästhetische Vermögen ist eine schöpferische Kraft zur Erzeugung eines die Wirklichkeit überschreitenden und in keinem abstrakten Denken gegebenen Gehaltes, ja einer Art und Weise, die Welt zu betrachten. So wurde der Poesie ein selbständiges Vermögen, Leben und Welt zu schauen, zuerkannt; sie wurde zu einem Organ des Weltverständnisses erhoben und trat neben Wissenschaft und Religion. (VI, 116)

Wenige Sätze weiter röhmt Dilthey an Schiller, daß dieser „die Übersetzung von Erlebnis in Gestalt und von Gestalt in Erlebnis“ (117) als ästhetisches Gesetz formuliert und damit bereits die Grundlage für Diltheys eigene, hier noch psychologisch genannte ästhetische Überlegungen geschaffen habe. Dilthey selbst nennt an späterer Stelle seiner im

Untertitel als „Bausteine für eine Poetik“ ausgewiesenen Arbeit das Erlebnis den Mutterboden aller Poesie: „aus ihm setzt sich alle Poesie zusammen, aus demselben bestehen die Elemente derselben wie ihre Verbindungsformen.“ (131, vgl. auch 204) In der Poesie lehre uns der Dichter, „die ganze Welt als Erlebnis zu genießen.“ (131) Acht Jahre später lässt Dilthey in dem Kapitel „Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation“ seiner unvollen-deten Abhandlung *Über vergleichende Psychologie* (1895/96) die an Schelling erinnernde Formulierung verlautbaren: „Die Kunst ist das Organ des Lebensverständnisses.“ (V, 274) Und weiter:

Die darstellende Kunst erweitert den engen Umkreis von Erleben, in den jeder von uns eingeschlossen ist, sie hebt den in dunklem und heftigem Innwerden enthaltenen Zusammenhang des Lebens in die helle, leichte Sphäre des Nachbildens, sie zeigt das Leben, wie es in mächtigeren auffassenden Vermögen, als die unseren sind, sich abspiegelt, und sie rückt es in eine Ferne von dem Zusammenhang unseres eigenen Handelns, durch welchen wir ihm gegenüber in einen freien Zustand geraten (Schillers Vergleich der Kunst mit dem Spiel.) (276)

Seitdem sich Diltheys Interessenschwerpunkt in den späten 90er Jahren auf eine allgemeine Verstehentheorie sowie eine Theorie der Geisteswissenschaften insgesamt verlagert hat, verändert sich auch der Blickwinkel, aus dem Kunst und Poesie wahrgenommen und beschrieben werden. Zwar bleibt der Aspekt der Erlebnishaftigkeit, der Verarbeitung subjektiver (psychischer) Erlebnisse und individueller Erfahrungen im Kunstwerk bis an Diltheys Lebensende erhalten, doch rückt im Alterswerk die Analyse der Kunst von Seiten ihres Formcharakters und Ausdrucksgehalts, insofern diese den Rezipienten zu einer verstehenden Aneignung motivieren, insofern sie also wirken, ohne dabei freilich etwas Spezifisches be- oder erwirken zu wollen, in den Vordergrund. Nahezu selbstverständlich spricht Dilthey in seiner die allgemeine Verstehentheorie in Umrissen bereits skizzierenden Rede über *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900) vom Kunstwerk als dem „wahre(n) Ausdruck“ des „Seelenlebens“ seines Schöpfers (vgl. V, 320), den es nun in der Hermeneutik als der „*Kunstlehre der Auslegung von Schriftdenkmalen*“ (ebd.) bzw., wie es später auch in umfassenderem Sinne heißen wird, als dem „kunstmäßige(n) Verstehen dauernd fixierter Lebensäußerungen“ (*Der Aufbau*, 267) aufzuschlüsseln gilt. In erheblichem Maße gegenüber früher wird Diltheys Auffassung des Kunstwerks allerdings jetzt umgestaltet durch jenen, den

Hegelschen Begriff des objektiven Geistes in modifizierter Form erneut aufgreifenden Terminus von der „Objektivation des Lebens“ bzw. des Geistes. (vgl. insgesamt: *Der Aufbau*, 177-185) Das Kunstwerk ist hier-nach nicht mehr allein direkter und unmittelbarer „Erlebnisausdruck“ (vgl. 253) seines Schöpfers, sondern zugleich Bestandteil des Reichs des objektiven Geistes, von dem es qua Sprache, Sitte, Lebensform, Gesell-schaft, Staat und Recht – alles Formen des objektiven Geistes – geprägt worden ist. Kunst erscheint also ebenso als Produkt und Resultat einer Prägung durch den objektiven Geist wie, insofern sie sich ja immer in spezifischen Formen entäußert, selbst als Objektivation des Geistes. Durch die Hereinnahme des Geist-Begriffs in seine Theorie und die zu-nächst nahegelegte, obschon an keiner Stelle explizit artikulierte Schich-tung des Geistes in einen subjektiven, mit dem man die Sphäre des erlebenden Menschen bezeichnen könnte, und einen objektiven, der auf die Sphäre der „Gemeinsamkeit“ (*Der Aufbau*, 178 u.ö.) unter den Men-schen abzielt, ist es Dilthey auch möglich, von der jeweiligen Persönlich-keit des Künstlers abzusehen bzw. diese (phänomenologisch) zumindest „in Klammern“ zu setzen. Deshalb kann Dilthey jetzt von der „Leistung der Poesie“, die über die bloß erlebnishaften Momente hinausgeht, sprechen. (vgl. *Der Aufbau*, 204) Was er darunter versteht, hat er an einer späteren Stelle aus dem anfänglich zitierten Goethe-Essay aus *Das Erleb-nis und die Dichtung* dargelegt. „Jedes echte poetische Werk hebt an dem Ausschnitt der Wirklichkeit, den es darstellt, eine Eigenschaft des Lebens heraus, die so vorher nicht gesehen worden ist.“ (*Das Erlebnis*, 139) „So erschließt uns die Poesie das Verständnis des Lebens.“ (ebd.) Das Kunstwerk ist der bewußte und Form gewordene Ausdruck eines Erleb-nisses, das wiederum gegründet ist in einer das Leben überspannenden Sphäre, in einer – mit den Worten der idealistischen Ästhetik – zweiten höheren Wirklichkeit des objektiven Geistes. Es partizipiert an beidem, am subjektiven Geist, der durch irgendetwas im Leben affiziert wird und sich darüber aussprechen muß, und am objektiven Geist, der die Rah-menbedingungen setzt. Dieser im Werk geformte Ausdruck ist wahr, nicht insofern er eine wie immer geartete Idee gestaltet, sondern insofern das Erlebnis auf dem Hintergrund der Objektivationen des Lebens, die – mit einem klareren Ausdruck – nichts anderes meinen als den jeweiligen Zustand der Kulturleistungen einer Gesellschaft, also dasjenige, worin auf umfassende Weise die soziale Welt allererst aufgeht, wahrhaftig aus-gedrückt wird. Ein solcher Ausdruck besagt deshalb grundsätzlich mehr, als sein Schöpfer damit intendiert hat. Er erschließt dem Interpreten eine

ganze Welt, einen Makrokosmos, in den die beschränkte Lebenswelt des Schöpfers lediglich als Mikrokosmos eingeht. Das Werk tritt, formgeworden, neben seinen Produzenten und erhält ein Eigenleben.

„Wahrhaftig in sich, steht es fixiert, sichtbar, dauernd da, und damit wird ein kunstmäßiges sicheres Verstehen desselben möglich.“ (*Der Aufbau*, 254) Als formgewordener Ausdruck ist es in den Bereich des objektiven Geistes getreten und repräsentiert daher wie alle zu diesem Bereich gehörigen menschlichen Objektivationen das zugrundeliegende Leben. Der Interpret erfährt deshalb bei der Beschäftigung mit dem Werk, im Verstehen, das Leben, das für dieses Werk den Anlaß bedeutet hat. Man kann berechtigterweise von der paradigmatischen Bedeutung der Kunst für Diltheys Verstehenstheorie sprechen. Denn in jedem Rezeptionsakt geht dem verstehenden und empfänglichen Menschen das hinter dem Kunstwerk stehende Leben auf. Wie im engeren Sinne den Fachleuten, den Historikern bei der Analyse gesellschaftlicher Strukturen und staatlicher Zusammenhänge oder den Juristen bei ihrer Beschäftigung mit den verschiedenen Rechtsformen, so entsteht auch im weiteren Sinne den sensibel-empfänglichen Alltagsmenschen im Nachvollzug des in den Werken jeweils Dargestellten, in den das Verstehen konstituierenden Akten des Mitführens bzw. Nachempfindens das Leben, konkreter: die ganze zugrundeliegende Welt. Dilthey hat dafür den Begriff des Wirkungszusammenhangs eingeführt. Der Wirkungszusammenhang ist dasjenige, was jede einzelne Form der Objektivationen des Geistes ausdrückt und zugleich eine „Leistung der Kultur“ (*Der Aufbau*, 207) bedeutet. Zusammengenommen bilden die verschiedenen Wirkungszusammenhänge der unterschiedlichen Objektivationen die gesamte geistige Welt einer Zeit. Aber auch jede einzelne Objektivation in ihrem Wirkungszusammenhang, die Kunst bzw. ein einziges Kunstwerk etwa, repräsentiert schon in sich die „Gestalt des Lebens“ (Hegel) einer Zeit, eines Zeitalters oder einer Epoche.

Neben vielen ungelösten Problemen in dem nur fragmentarisch überlieferten Systemaufbau besteht ein grundsätzliches, von Dilthey selbst nicht weiter analysiertes Dilemma darin, daß er immer schon so etwas wie eine affektive Betroffenheit, eine gewisse innere Disposition und Empfänglichkeit voraussetzen muß, damit Verstehensleistungen allererst möglich werden. Wie können wir aber von etwas uns gänzlich Fremden betroffen werden? Nach Dilthey können wir gar nicht verstehen, wenn wir nicht innerlich angesprochen sind, wenn wir nicht, um Agnes Hellers

Terminus zu verwenden, darin „involviert“ sind.²⁷ An einigen Stellen seines *Aufbaus der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* blitzt die Erkenntnis hin und wieder auf, daß die subjektive Affektion, das innere Beteiligt- und Angesprochensein bei dem, was buntschillernd von Dilthey als Erlebnis bezeichnet wird, die letzte Voraussetzung für Verstehensleistungen gleich welcher Art darstellt. Die harmlosere Formulierung lautet deshalb dahingehend, daß das Verstehen ein Erleben voraussetzt (vgl. 173); problematischer klingen dagegen Sätze, daß, je tiefer die Vertiefung in sich selbst reicht, umso weiter auch das Verstehen anderer gelangt (vgl. 164), bis schließlich zu der Behauptung, daß die „Auslegung der Objektivationen des Lebens“ „nur möglich ist von der subjektiven Tiefe des Erlebens aus.“ (185) Wiederum von dem grundsätzlichen Problem abgesehen, daß Dilthey, damit Verstehen gelingt, eine invariante Menschennatur annehmen muß, gemäß der der Verstehende seine eigenen Erlebnisse in die hinter dem zu Verstehenden befindlichen fremden Erlebnisse transponiert, stecken in seiner Theorie auch elitäre Züge. Denn nicht jeder langt in die Tiefe des Verstehens hinein. Analog dem Stufenaufbau der Verstehensleistungen, so könnte man die Theorie präzise auf eine Formel bringen, gibt es eine Hierarchie der Empfänglichkeit im Menschen: je empfänglicher nämlich ein Mensch ist, je tiefer er in die Regionen seiner Erlebnisse eindringt, umso höher ist die Komplexität seines Verstehens. Dementsprechend gibt für Dilthey derjenige Verstehende das Ideal ab, der während des Aktes der Rezeption eines Kunstwerks dieselbe Genialität beweist, d.h. in die Tiefen seines eigenen Erlebens eindringt, wie zuvor der Künstler beim Akt der Produktion. Zunächst muß sich der Rezipient angesprochen fühlen, und das Kunstwerk muß ihm etwas sagen. Aber was es ihm sagt, liegt allein im Rezipienten selbst, der nun bei der Lektüre und durch ständige Vergleichung des eigenen mit dem fremden Erlebnis zum Verstehen kommt. Verstanden wird dabei gleich ein Mehrfaches: das Fremde durch die Transposition des eigenen Erlebnisses bis – im Idealfall – hin zu dem hinter diesem fremden Erlebnis aufscheinenden gesamten Lebenshorizont, der politischen und sozialen Situation der Zeit, kurz der „Gestalt des Lebens“; aber auch das eigene Leben und Erleben, das im Vergleich mit dem fremden sich besser verstehen lernt und sich über sich selbst aufklärt, und ineins damit, wiederum im Idealfall, der Lebenshorizont der eigenen Zeit. Auf diese Weise erscheint die Kunst bei Dilthey fast wie ein Spie-

²⁷ Ich entleihe diesen Terminus Agnes Hellers *Theorie der Gefühle*. Hamburg 1980.

gelbild ohne Spiegel²⁸, sie läßt den Rezipienten die Welt neu entdecken und macht neue „Qualitäten der Weltsicht und Welterfahrung“ sichtbar und erfahrbar. Sie macht „noch nicht Gesehenes oder zumindest *so* noch nicht Gesehenes sichtbar.“²⁹ Außer Frage steht freilich, daß sich für Dilthey diese Bestimmung von Kunst nur wenigen Menschen mit besonderer Empfänglichkeit, mit Genie erschließt. So bindet er z.B. in seiner Rede über *Die Entstehung der Hermeneutik* die „Kunst[!] der Interpretation“ zurück an die „persönliche geniale Virtuosität des Philologen“ (V, 320), oder er spricht in den Zusätzen zum *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* noch allgemeiner davon, „daß das Verstehen auf einer besonderen persönlichen Genialität beruht.“ (*Der Aufbau*, 267)

Am Ende ist eben beides in Diltheys Theorie angelegt und überlappt sich: eine auch fortschrittlich dimensionierte, materialistisch zu präzisierende Hermeneutik, für die wir hier auf die Namen von Benjamin³⁰ oder Marcuse³¹ hinweisen können, sowie zugleich ein unverhohлener Aristote-

²⁸ Die Formulierung vom Spiegelbild ohne Spiegel geht auf E. Balibars und P. Machereys Bezeichnung der marxistischen Widerspiegelungstheorie als einer „Widerspiegelung ohne Spiegel“ (vgl. „Thesen zum materialistischen Verfahren.“ *Alternative 98*. S. 202) zurück.

²⁹ Thomas Metscher. „Kunst und Literatur als ideologische Form.“ Ders. *Kunst Kultur Humanität*. Bd. 1. *Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik*. Fischerhude 1982. S. 164.

³⁰ Ich sehe Benjamins methodisches Ideal durchaus in der Fortsetzung und kritischen Überwindung des lebensphilosophisch-geistesgeschichtlichen Ansatzes: „Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu – nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie zu machen, ist die Aufgabe der Literaturgeschichte.“ (Benjamin, (wie Anm. 2). S. 290)). Noch in Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, in denen das Verfahren des historischen Materialisten von der Methode des Historismus scharf gesondert wird, erkennt man sowohl die Diktion wie die Aufgabenstellung des kritisierten Ansatzes wieder. Einen Satz wie den folgenden hätte Dilthey zweifellos unterschrieben: „Der Ertrag seines [d.i. des historischen Materialisten (W.J.)] Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“ (*Gesammelte Schriften* Bd. I/2. *Abhandlungen*. Hgg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974. S. 703).

³¹ Marcuse scheint der einzige linke Theoretiker zu sein, dessen phänomenologisch orientierter Marxismus bereits 1931 in Diltheys Lebensphilosophie (ins-

kratismus des Geistes, der das Verstehen kategorial an die Leistungen genialer Interpreten anbinden will und seine Erfüllung schließlich bei den Dilthey-Schülern aus dem George-Kreis findet. Genau hier, am Anfangs- wie Endpunkt von Diltheys Theorie nämlich, beim ungelösten Problem, wie man, ansetzend beim verstehenden einzelnen Subjekt, zu letztlich objektiver Erkenntnis gelangt, beginnt auch Lukács mit seiner den Aufsatz über die *Theorie der Literaturgeschichte* abschließenden Reflexion. Und er knüpft dabei an den im Vorangegangenen diskutierten Zusammenhang an, daß es keine, wie dies der Positivismus noch meinte, „rein endogene Literaturwissenschaft“ (27) gebe, sondern daß Literatur immer nur als „gewertete“ erscheint, worunter Lukács versteht, „daß es keine Literatur gibt, die nicht mit unseren persönlichen, innerlichsten Lebenshalten in stärkerem oder schwächerem, aber unzertrennlichem Zusammenhang steht.“ (49) Wie wir gesehen haben, ist das bis in die Terminologie hinein originärer Dilthey. „Wir werten“, fährt Lukács fort,

anhand der in den Kunstwerken spürbaren Lebensenergie, die auf das Zentrum unseres Wesens wirkt, und außer diesem haben wir keinen richtigen Maßstab, nichts, was diesen ‚Wertung‘ genannten Prozeß der seelischen Reaktionen bewegen und lenken könnte.
(ebd.)

Wiederum tritt das affektive Gefühl des Betroffen- und Angesprochenseins als letzte Grundlage in sein Recht. Das Kunstwerk muß ‚wirken‘, etwas in uns freisetzen, damit ‚Wertung‘ möglich wird. Und so ist am Eingangstor der Wissenschaft, in die uns Lukács hineinführen will, wieder das unübersehbare Schild mit der Aufschrift „Subjektivität“ aufgestellt.

Was wir [...] Form nennen, ist nur Schematisierung, Symbolisierung, übersichtlich, anwendbar und mittelbar gemachte Zusammenfassung seelischer Reaktionen. Die Literaturgeschichte ist also

besondere in den Begriffen vom „Wirkungszusammenhang“ und von den „Objektivationen des Lebens“ einen wichtigen, auf Marx‘ revolutionäre Aufhebung der Philosophie zurückverweisenden Neuansatz gesehen hat, der in der akademischen Philosophie des 19. Jahrhunderts seinesgleichen vermissen läßt: „Das geschichtliche Leben wird wieder offenbar als die Dimension, in der Philosophie eigentlich ‚zu Hause‘ ist. Die ‚aufhebende Verwirklichung‘ der Philosophie wird wieder als Aufgabe gesehen.“ (Herbert Marcuse. „Das Problem der geschichtlichen Wirklichkeit.“ Ders. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Schriften*. Bd. I. Frankfurt/M. 1978. S. 485).

das Referat der Erlebnisse oder richtiger: sie ist ein Versuch, gewisse Erlebnisse so zu ordnen, so vorzutragen, daß sie zusammen mit ihren Ursachen verständlich werden; sie ist ein Versuch, Beziehungen und Synthesen zwischen den Erlebnissen und ihren Ursachen zu schaffen usw. Die gemeinsame Grundlage ist aber immer das Erlebnis; für einen Menschen, der völlig andere Erlebnisse hat, sind alle feinen und tiefen Interpretationen der Dinge völlig überflüssig: über diesen Subjektivismus wird sich eine Wissenschaft, die sich mit Literatur beschäftigt, nie erheben. (ebd.)

Diltheys allgemeine Verstehenstheorie wird hierin mit Blick auf eine besondere Wissenschaft reformuliert. Aus dem bei Dilthey methodisch geforderten empfänglichen Menschen, der durchaus noch einer des Alltags sein konnte, wird bei Lukács der sensible Wissenschaftler, wobei die Basis für das Verstehen allerdings dieselbe geblieben ist: das Erlebnis. Wenn dies aber die letzte, unhintergehbare Basis für das Verstehen ist, dann sind auch, so folgert Lukács, die „Grundbegriffe der Literaturgeschichte [...] von erlebnishaftem, subjektiv erlebnishaftem Natur.“ (49) Ja, Lukács geht sogar soweit und verurteilt als schlechte Objektivität das Ansinnen, von der subjektiven Natur dieser Grundbegriffe absehen zu wollen.

Alle Anstrengungen, sie „objektiv“ zu machen, diese Natur aus ihnen zu entfernen, führen zu einem dem beabsichtigten entgegengesetzten Ergebnis: sie verlieren tatsächlich ihre erlebnishaft Natur, haben keine frische Unmittelbarkeit, keine Suggestivität der Persönlichkeit mehr. Und was übrigbleibt ist nur vertrocknete Subjektivität, keineswegs objektiver als die unmittelbare Subjektivität. (50)

Lukács verlängert die Unmittelbarkeit, die Dilthey der Poesie als dem „unmittelbaren Ausdruck“ des Lebens (vgl. *Der Aufbau*, 298) zugesprochen hat, in die Sphäre der über sie sprechenden Begriffe. Damit löst er sie aber qua Begriff geradezu auf. Er erkennt die Aporie, in die er sich hineinmanövriert hat, und begegnet ihr mit dem paradoxen Konzept, statt einer begrifflich aufgebauten Wissenschaftssprache eine den literarischen Kunstwerken wirklich angemessene künstlerische Sprache zu verwenden. Diese künstlerische Sprache bildet in gewisser Weise das Kunstwerk in einer zweiten Sprach- bzw. Diskursebene nach; sie spricht nicht über oder von Literatur, und sie bespricht weder literarische Werke, noch schreibt sie wie der Essay „bei Gelegenheit von“, um dabei verborgene Korrespondenzen zwischen dem Werk und dem Leben, Literatur und Wirklichkeit zu entdecken, sondern sie schreibt das Werk nach und neu.

Genau hier verortet Lukács ihre Wissenschaftlichkeit. Mit Bergson, den er als Kronzeugen aufruft, nimmt Lukács, wenn er von Begriffen redet, „schmiegsame, bewegliche, fast flüssige Gebilde“ an, „die immer bereit sind, sich den schwindenden Formen der Intuition anzuschmiegen.“ (50) Ganz auf der Linie der zeitgenössischen, lebensphilosophisch-inspirierten Kritik an der systematischen Philosophie, die, worin sich Nietzsche, Bergson und Dilthey in ihrer Kritik am deutschen Idealismus einig wissen, vermeintlich unter Begriffe zwängt, was wie „das Leben in seiner Totalität“ und mit seiner „Macht des Irrationalen“ (vgl. *Der Aufbau*, 184) schier nicht darin aufgeht, so trägt auch Lukács weiter seine Argumentation vor.

Alle unsere Schematisierungen, alle unsere ‚wissenschaftlichen‘ Bemühungen bleiben gegenüber der Lebendigkeit der Literatur steril; alle unsere Begriffssynthesen, auch die feinsten, erwecken in uns höchstens die Illusion, daß wir nur einen Schritt davon entfernt sind, die Dinge zu fassen, um dann, wenn diese Annäherung eintritt, wieder dasselbe zu spüren. Unsere Begriffe verfälschen im Stoff, worüber sie sprechen wollen, und es gibt keine Möglichkeit, diese Dissonanz zwischen Zeit und Mittel aufzulösen. (50)

Lukács erkennt die Schwäche Diltheys, aus der er mit seiner eigenen Theorie herauswill, und spitzt gleichzeitig, indem er den beschriebenen Mangel, die Subjektivität der ‚genialen Anschauung‘ zur ‚intuitiven Methode‘ verobjektiviert, eine ohnehin schwierige Problemstellung schließlich zur völligen Unlösbarkeit zu. Damit hat er den lebensphilosophischen Ansatz in den Geistes- näherhin den Literaturwissenschaften präzise bis an jene Grenze geführt, wo deren Erkenntnisse letztlich zu Glaubensangelegenheiten werden, denn einen einsichtig – nachvollziehbaren Schritt von der (einmal gutwillig zugegebenen) Wahrhaftigkeit des inneren Erlebnisses und seines zutreffenden Ausdrucks zur Objektivität oder, besser, Intersubjektivität von Wissenschaft vermag Lukács ebenfalls nicht zu liefern.

Wir können nur die Mittel, die nicht zum Ziel führen, verwerfen und für sie neue suchen. Die nicht bewußte Praxis der vergangenen Epoche zeigt noch deutlicher als alle theoretischen Überlegungen den Weg, den wir betreten müssen: was empfinden wir als wahr in den alten Werken, die die Literatur behandeln? Als wahr empfinden wir die blitzartigen Erkenntnisse, die mit der Kraft der Intuition ins Wesen eines Menschen oder einer Frage hineinleuchten und nicht die strengen, ‚begrifflichen‘, ‚wissenschaftli-

chen‘ Feststellungen. Diese verstehen wir kaum und wir wissen selten, auf was sie sich beziehen. Man müßte nur diese Methode bewußt und damit wirklich zu einer Methode machen, und nicht alles dem zufälligen Gelingen der nichtzufälligen Augenblicke, also ausschließlich der von Dilthey oft genannten ‚genialen Anschauung‘ anvertrauen. (51)

Auch hier beweist erneut die Terminologie Lukács‘ lebensphilosophisches Erbe, allerdings in radikalierter Form. Wo Dilthey noch über die ineinandergreifenden verschiedenen Wirkungszusammenhänge letzten Endes zu einem kontinuierlichen Geschichtsprozeß, dessen Strukturen die Geisteswissenschaften abbilden, gelangt, da ‚blitzen‘ bei Lukács die Erkenntnisse auf. Zumindest in diesem Aufsatz, der gleichzeitig das Ende von Lukács‘ essayistischer Periode markiert, hat es den Anschein, als hebe er, ganz im Sinne anderer zeitgenössischer Lebensphilosophen, worauf Karl Heinz Bohrer aufmerksam gemacht hat, das „Plötzliche“ zur zentralen Anschauungskategorie.³² Damit knüpft er dann ebenso Fäden zurück zu Nietzsches Philosophie, wie er andererseits den elementaren, sich durch das ganze 19. Jahrhundert hindurchziehenden Grundgedanken von der immanenten Vernünftigkeit des Geschichtsablaufs zerstört, an dessen begrifflicher Rekonstruktion sich die Philosophie und die Geisteswissenschaften bis hin zu Dilthey beständig abgearbeitet haben. Zwar kennt auch Dilthey schon kein endgültiges Ziel der Geschichte mehr, aber das hält ihn nicht vom Glauben an ihren post festum rekonstruierbaren Ablauf ab:

Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.³³

Erst Lukács widersetzt sich ganz dem vernünftigen Zusammenhang der Geschichte in einem vernünftigen, in sich geschlossenen System wie dem der Geisteswissenschaften. Der Schimäre eines von einem einzelnen Erlebnis an in Stufen aufsteigenden Aufbaus der geistigen Welt hält Lukács die plötzliche Erkenntnis entgegen. Nicht länger repräsentieren die

³² Vgl. Karl Heinz Bohrer. „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks‘.“ Ders. *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M. 1981. S. 49.

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Hg. Johannes Hoffmeister. Hamburg⁴ 1967. S. 17.

Geisteswissenschaften als ein umfassendes System den Geist einer Zeit, sondern blitzartig erscheint die Wahrheit, und plötzlich geht an beliebigen Zügen eines Kunstwerks das Ganze auf – das Wahre ist nun nicht mehr das Ganze, sondern die Epiphanie eines einzigen Augenblicks, in dem die „Intuition“ das „einzige[] wirkliche[] Leben“ diesseits aller diskursiven Erkenntnisse plötzlich erfaßt. (vgl. 51)

Auf der Suche nach der verlorenen Totalität

Ernst Jünger und Georg Lukács

„Geschichte ist immer Erfindung, sie ist ein auf einigen Spuren aufgebautes Märchen.“

Peter Høeg

I

Gekannt haben sie sich nicht. Begegnet sind sie sich allem Anschein nach einmal¹. Zu sagen gehabt hätten sie sich freilich eine Menge, wären ihnen nicht die Schwarz-Weiß-Bilder der Ideologie-Fabriken störend dazwischen gekommen: der Kommunist Lukács, parteigebunden und für lange Zeit im Moskauer Exil, vermag den militanten Rechten und selbsterklärten Anarchen Jünger nur als gefährlichen Kryptofaschisten wahrzunehmen; umgekehrt weist Jünger höhnisch den Kommunismus und seine intellektuellen Repräsentanten als etwas zurück, das „kein Aufstand gegen die Ordnung, sondern ihr letzter und langweiligster Triumph“ (AH, 141) sei.² Dennoch: sieht man etwas genauer hin, dann entstehen mit Blick auf die Schriften beider Autoren aus der Endphase der Weimarer Republik und aus der Zeit des Faschismus irritierende Interferenzen, Gemeinsamkeiten hinsichtlich historischer und gesellschaftspolitischer Einschätzungen, die man unter dem Titel ‚Diskursüberschneidungen‘³ zusammenfassen könnte. Überschneidungen diskursiver Felder, die erst recht heute, da

¹ So berichtet Ernst Jünger in seinem zweiten Band der Strahlungen-Tagebücher davon, daß er Anfang der 30er Jahre in Berlin an Vorträgen bei der „Gesellschaft zum Studium der Planwirtschaft“ teilgenommen habe, wo auch einmal Ernst Niekisch mit Georg Lukács „recht sachliche Gespräche“, „über die Technik des Planes“ geführt habe. (Vgl. Ernst Jünger: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Tagebücher. Bd. 3 Tagebücher III. Strahlungen II.* Stuttgart 1979. S. 443. – Ich bedanke mich ganz herzlich bei Dietmar Lieser für diesen Hinweis.) – Vgl. dazu außerdem noch: L.J.: „Bizarre Konzeption des Sozialismus. Georg Lukács zwischen Berlin und Moskau.“ In: FAZ, 23.8.2000 [mit weiteren Literaturhinweisen!]

² Siglen siehe Ende des Textes.

³ Solche Diskursüberschneidungen finden sich exemplarisch beschrieben in dem Band: *Diskursüberschneidungen Georg Lukács und andere.* Hg. Werner Jung. Bern u. a. 1993.

die Rechts-Links-Dichotomie als Demarkationslinie problematisch (wenn nicht gar obsolet) geworden ist, stärker ins Auge und Gewicht fallen.

In den letzten Jahren ist von verschiedenen Autoren mehrfach auf solche Interferenzen hingewiesen worden. Norbert Bolz hat in seiner Habilitationsschrift *Auszug aus der entzauberten Welt* auf die Exponenten des philosophischen Extremismus zwischen den beiden Weltkriegen – alleamt Weber-Schüler – erneut aufmerksam gemacht und als gemeinschaftlichen Zug von rechts außen (Schmitt, Jünger, Benn) bis ganz weit hinten links (Benjamin, Bloch, Lukács) einen Hang zur Desertion aus der Neuzeit diagnostiziert⁴, Martin Meyer mit seiner opulenten Jünger-Monographie ist den verzweigten geistesgeschichtlichen Bezügen im Jüngerschen Œuvre, nicht zuletzt den offenkundigen Verbindungen zu Überlegungen Benjamins oder Adornos (bzw. auch Günther Anders'), nachgegangen und hat Beeindruckendes zu Tage gefördert⁵; Peter Koslowski sekundiert ihm mit seinem Buch *Der Mythos der Moderne* darin, wenn er, auf Bolz replizierend, Jüngers dichterische Philosophie analysiert und in Jünger im Grunde so etwas wie einen ‚präpostmodernen‘ Vertreter erkennt.⁶

Zu Lukács ist dagegen in den letzten Jahren nur wenig geforscht worden. Nach dem rabiaten Ende der realsozialistischen Gesellschaften hat er das Schicksal Hegels erlitten: man behandelt ihn wie einen toten Hund. Abgesehen von einer (freilich voluminösen) Biographie aus der Feder des Exil-Ungarn Arpad Kadarkay scheint die Philologie allenfalls noch dem jungen, vormarxistischen Lukács ein merkbares Interesse entgegenzubringen.⁷ Den Marxisten gibt es kaum mehr, seine Schriften verstauben in den Regalen der Universitäts- und Stadtbibliotheken, die weni-

⁴ Norbert Bolz. *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. München 1989. S. 11 u.ö.

⁵ Martin Meyer. *Ernst Jünger*. München/Wien 1990; vgl. auch Helmuth Kiesel. *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger*. Heidelberg 1994.

⁶ Peter Koslowski. *Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*. München 1991. Zum Terminus ‚präpostmodern‘ vgl. auch: Erhard Schütz. „Das Leben baut Totes ein oder Schrift im postmortalen Raum.“ *Freitag*, Nr. 13, 24.3.1995.

⁷ Arpad Kadarkay. *Georg Lukács. Life, Thought, and Politics*. Cambridge, USA/Oxford, UK 1991. Dazu die Rezension von Daniel Bell. „After the age of sinfulness.“ *New York Times. Literary Supplement*. 26.7.1991; in gekürzter Fassung, die eine Generalabrechnung mit Lukács hält, auch als: „Durch die Sünde zur Erlösung.“ *Die Zeit*, Nr. 39, 18.9.1992.

gen auf dem deutschen Buchmarkt lieferbaren Titel dümpeln bei den Grossisten dahin. Dabei könnte die Lektüre Lukács' ein erhellendes Licht auf die Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre werfen, die er nicht erst in seiner *Zerstörung der Vernunft* von 1954 einer unerbittlichen Kritik unterworfen, sondern bereits seit den im Moskauer Exil verfaßten Aufsätzen und Essays in den Blick genommen hat. Wiederum stößt man auf eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten in der biographischen wie intellektuellen Entwicklung „rechter“ und „linker“ Autoren, Schriftsteller und Philosophen.

Lukács ist es auch, der den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis dieser Positionen liefert: die gemeinsame Herkunft aus und zugleich der Haß auf das Großbürgertum der Vorkriegszeit, endlich das geistesgeschichtliche Erbe der Lebensphilosophie, die in den Gestalten Nietzsches, Bergsons, Diltheys und Simmels den aktuellen Hintergrund und Bezugspunkt paralleler Denkbemühungen darstellt. Der Selbstdaß der Söhne bürgerlicher bzw. großbürgerlich-aristokratischer Kreise (wie im Falle Lukács') als Denkantrieb, als Sprengsatz in den praxisphilosophisch gewendeten Theorien – mögen sie als „Totale Mobilmachung“ daherkommen und die Gestalt des Arbeiters anrufen oder vermeintlich realer auf dem Boden der historischen Tatsachen das Klassenbewußtsein beschwören und die Geschichtsmächtigkeit des Proletariats instituieren.

Auch die Enttäuschung über die ausgebliebene bzw. pervertierte Revolution weist links und rechts inhaltliche wie strukturelle Gemeinsamkeiten auf: nach den programmaischen Essays, die seinen Ruf als nationalkonservativer Autor befestigen, widmet sich Jünger der Ästhetik, wenn man so will, schreibt er Erzähltexte, *Afrikanische Spiele* (1936) und *Auf den Marmorklippen* (1939), die, wenn nicht als Widerstand, so doch gewiß als Rückzug aus der Politik zu deuten sind; Georg Lukács erschreibt sich ebenfalls nach seinem Scheitern in der Politik (endgültig nach seiner offiziellen Verurteilung durch die KP-Führung 1929) eine ästhetische Theorie. Die Ästhetik – sei es die ästhetische Praxis des Erzählens oder sei es die Formulierung einer ästhetischen Theorie – dient als Rückzugsraum, als Reservestellung, ja partiell als Andeutung einer regressiven Utopie, worin die Ideale des 19. Jahrhunderts gegen eine pervertierte Moderne – eine Moderne, die mit ihren eigenen Prinzipien des Liberalismus und der Demokratie nicht zu Rande gekommen ist – aufgeboten werden.

Ein später Essay Lukács' aus dem Jahre 1967 trägt den sprechenden Titel *Lob des 19. Jahrhunderts*, und Jünger kolportiert die romantischen

Abenteuerideale des 19. Jahrhunderts, wie sie eine breite Literatur von Cooper über Dumas, Sue bis zu Karl May beschrieben hat. Er habe, schreibt Jünger zu Beginn der *Afrikanischen Spiele*, „das Außerordentliche jenseits der sozialen und moralischen Sphäre“ vermutet.

Daher wollte ich auch nicht, [...], Erfinder, Revolutionär, Soldat oder irgendein Wohltäter der Menschheit werden – mich zog vielmehr eine Zone an, in der der Kampf natürlicher Gewalten rein und zwecklos zum Ausdruck kam. (AS, 11)

Das ist in Ton und Lage die Stimme eines ‚Anarchen‘, wie sich Jünger dann seit den 30er Jahren selbst inszeniert. Bemerkenswert ist aber auch die Aufzählung jener Gestalten, in denen sich die frühe Moderne zum Ausgang des 19. Jahrhunderts gefeiert hat: Heroen der Neuzeit wie der Wohltäter, der Revolutionär oder gar der Erfinder, die schon Theodor Fontane divinatorisch in seinem letzten Roman *Der Stechlin* (1899) das Erbe des Rittertums antreten sieht, aber auch noch die Gestalt des Soldaten, dem ja der frühe Jünger in seinen berüchtigten wie gefeierten Kriegsbüchern ein Denkmal gesetzt hat und den er nun preisgibt. Auf derselben Linie liegt *Auf den Marmorklippen*, wenn Jünger dort auf das Widerstandspotential der „reine[n] Geistesmacht“ (Marmorklippen, 75) hinweist. Eine vornehme Form der Zurücknahme, nicht in der Haltung eines Renegaten oder Wendehalses, sondern so, daß vieles von früher aufbewahrt bleibt.

Alte Ideale werden nicht verraten. Links wie rechts: Lukács glaubt an den Sieg des Kommunismus, mag er über den Weg dahin auch eher unorthodoxe Vorstellungen haben⁸; Jünger hält an den Ideen einer ‚kon-

⁸ Zu Lukács‘ politischer Theorie vgl. Antonia Grunenberg. *Bürger und Revolutionär. Georg Lukács 1918-1928*. Frankfurt/M. 1976; Jörg Kammler. *Politische Theorie von Georg Lukács. Struktur und Praxisbezug bis 1929*. Darmstadt/Neuwied 1974. – Lukács‘ politisches Vermächtnis stellt der späte Text dar: *Demokratisierung heute und morgen*. Hg. László Sziklai. Budapest 1985 bzw. die westdeutsche Ausgabe unter dem Titel: *Sozialismus und Demokratie*. Frankfurt/M. 1987. Vgl. auch das Nachwort darin von Rüdiger Dannemann über Lukács‘ politisches Testament. Vgl. dazu jetzt auch: Udo Tietz. „Zur Genesis und Kritik der Lukácsschen Demokratisierungsideologie.“ *Auf der Suche nach dem Citoyen. Konzepte der Citoyenität*. Hg. Volker Caysa. Frankfurt /M. u.a. 1997. S. 103-129; Volker Caysa. „Trotz alledem: Demokratie braucht Cityoenidealismus! Zur Aktualität der Lukácsschen Demokratisierungskonzeption. Konzepte der Cityoenität. A.a.O. S. 130-149.

servativen Revolution⁹ unbirrt fest und lehnt dennoch alle Offerten der Nazis ab.

II

In dieser Hinsicht ist die Rezeptionslage eindeutig: Jüngers Werke tauchen verschiedentlich bei Lukács auf, umgekehrt dagegen scheint der Schriftsteller den marxistischen Theoretiker nicht wahrgenommen zu haben. Lukács' Beschäftigung mit dem Jüngerschen Werk liegt auf der Hand, da sich Lukács überaus intensiv mit allen geistigen bzw. ideologischen Erscheinungen seiner Zeit auseinandergesetzt hat. Die Unkenntnis oder auch Nicht-zur-Kenntnisnahme Lukács' auf Seiten Jüngers ist dagegen merkwürdig – dies um so mehr, als Lukács' Essays und Bücher nicht nur bei der Linken, sondern auch in Carl Schmitt oder Martin Heidegger auf aufmerksame Leser gestoßen sind. Angst vor der Nähe? Von Heidegger wissen wir, daß er alles getan hat, um Namen und Einfluß des ungarischen Philosophen zu tilgen. Untergründig aber hallen bestimmte Überlegungen aus Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* in *Sein und Zeit* nach¹⁰, wodurch sie vielleicht allererst ihre wirkliche Sprengkraft freisetzen konnten.

Im August 1933 entsteht Lukács' Essay *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, ein Text, der die faschistische Weltanschauung als eklektisches Konglomerat aus den irrationalistischen Tendenzen in der deutschen Philosophie, insbesondere der Lebensphilosophie, und – entsprechend der Leitlinie der Komintern – sozialdemokratischen (im Jargon der Zeit: sozialfaschistischen) Überlegungen entlarvt. Erschienen ist der Text allerdings erst aus dem Nachlaß im Jahre 1982. Lukács beginnt seine Ausführungen mit einer schneidenden Abrechnung mit der Lebensphilosophie, deren Klassiker, namentlich Dilthey, Simmel und Gundolf, er zu den Verführern der linken Intelligenz in Deutschland zählt. Deutlich macht er auch, daß diese Beschäftigung mit der Lebensphilosophie im Grunde so etwas wie die eigene Vergangenheitsbewältigung für ihn darstellt. An einer bemerkenswerten Stelle zu Ende des Vorworts schreibt er:

⁹ Zum Begriff „konservative Revolution“ vgl. Armin Mohler. *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*. 2 Bde. Darmstadt³ 1989.

¹⁰ Zum Verhältnis Heidegger-Lukács vgl. Lucien Goldmann. *Lukács und Heidegger*. Darmstadt/Neuwied 1975.

Als Schüler Simmels und Diltheys, als Freund Max Webers und Emil Lasks, als begeisterter Leser Stefan Georges und Rilkes habe ich die ganze hier geschilderte Entwicklung selbst miterlebt. Allerdings – vor, bezüglich[erweise] nach 1918 – auf verschiedenen Seiten der Barrikade. Den Lesern also, die vor den Konsequenzen dieses Buches, vor der Anerkennung der Einheitlichkeit der Entwicklung des bürgerlichen Denkens der imperialistischen Periode bis zum Faschismus zurückschrecken, muss ich hier betonen, dass die Feststellung des Zusammenhangs keine rasche Konstruktion aus polemischen Rücksichten gewesen ist, sondern die Zusammenfassung und Verallgemeinerung eines miterlebten Lebensalters. Manchen Freund meiner Jugend, ehrliche und überzeugte romantische Antikapitalisten habe ich vom Sturm des Faschismus verschlungen sehen müssen. (Philosophie, 57)

Lukács betreibt also Erinnerungsarbeit, betrachtet im Rückblick kritisch die deutsche Philosophie des Kaiserreichs mit ihren herausragenden Vertretern Dilthey und Simmel – letzterer wohl insbesondere für den jungen Lukacs eine herbe Enttäuschung, weil sich der jüdische Philosoph an die imperialistisch-chauvinistische deutsche Politik akkomodiert und in entsprechenden Schriften die allgemeine Kriegsbegeisterung unter den Intellektuellen mit verbreitet hat. Neben dem Sozialfaschismus stellt die deutsche Lebensphilosophie ausgehend von ihren Stammvätern Schopenhauer und Nietzsche für Lukacs „objektiv ein[en] wichtige[n] Wegbereiter des Faschismus“ dar. (Philosophie, 112) Ihren sozialen Gehalt sieht er darin, daß ihre Philosopheme „Widerspiegelungen des gesellschaftlichen Seins des Kleinbürgertums in der monopolkapitalistischen Periode“ seien. (Philosophie, 140) Sie treibe nicht zuletzt die Vernebelung bzw. Auflösung wissenschaftlicher Begriffsbildung voran, indem sie etwa den Kapitalismus im verschwommenen Begriff der Zivilisation aufgehen lasse oder die Gesellschaft hinter das Leben zurückstelle usw. In diesem Zusammenhang taucht endlich auch der Name von Ernst Jünger auf. In dessen Programmschrift *Der Arbeiter*, soeben erschienen, sei „der Übergang der romantischen Lebensphilosophie zum eigentlichen Faschismus schon ziemlich klar sichtbar.“ (Philosophie, 137) Die lebensphilosophische Wende zum Faschismus erkennt Lukács in der Jüngerschen Opposition von bürgerlicher Welt auf der einen und verklärtem Landleben auf der anderen Seite:

Es wird [...] die Welt des Bürgers als eine unorganische, mechanische, erstarre, tote Welt dargestellt, dagegen erhält die kapitalisti-

sche Technik, die Rationalisierung, die Kapitalisierung der Landwirtschaft den Wertakzent des Lebendigen. (Philosophie, 137)

Das ist die Nähe zu Blut und Boden, zur Rosenbergschen Mythologie und zu Hitlers Politik. Im Grunde hat sich an dieser holzschnittartigen Deutung Jüngers bei Lukács im Lauf der Jahre nur wenig geändert. Ein Essay aus dem Jahre 1936 über Fallada für die russische Literaturzeitschrift *Literaturny Kritik*, worin die Tragik dieses „bedeutende[n] Schriftsteller[s]“ – glänzende Schilderungen im einzelnen, als Ganzes dagegen „nur eine Zustandsschilderung, etwas Unbewegtes“ – analysiert wird, stellt Jünger an dessen Seite: „Schriftsteller von der Art Dwingers oder Jüngers, Ernst von Salomons oder Falladas gab es bis dahin in der deutschen Literatur nicht.“¹¹ Eine interessante Aussage, die Lukács in seinem 1941 geschriebenen und ebenfalls erst aus dem Nachlaß herausgegebenen Essay *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* dahingehend präzisiert, daß er Jünger einen beträchtlichen diagnostischen Scharfsinn attestiert. Dieser zeige sich darin, daß er deutlich die Gebrechen der bürgerlichen Demokratie wie auch Ökonomie sehe. (Zentrum, 141f.)

Zusammengefaßt hat Lukács sein Urteil über Jünger, dem er beiläufig auch einmal das Attribut ‚begabt‘ verleiht (NDL, 201), in seinem umstrittensten Werk, dem Essay *Die Zerstörung der Vernunft*, wo Jüngers morphologisches Denken aus dem *Arbeiter* und der *Totalen Mobilmachung* als primitive Verballhornung der Geschichtsphilosophie gelesen wird. „Der Mythos des Arbeiters ist bei Jünger der Mythos des kriegerisch aggressiven Imperialismus.“ (ZV, 424) Lukács‘ Resümee:

Innerlich sind diese [Jünger und seinesgleichen, W.J.] bereits verschlossen, die Lebensphilosophie aus den Gelehrtenstuben und Intellektuellensalons auf die Straße zu tragen, hat doch ihre Gedankentendenz bereits einen ausgeprägt politischen Charakter. Aber ihre Methodologie und Terminologie sind noch tief erfüllt von der esoterischen Weisheit geschlossen aufeinander eingearbeiteter Grüppchen. (ZV, 424f.)

Läßt man Lukács‘ Äußerungen Revue passieren, kristallisiert sich folgendes Bild heraus: Lukács nimmt Jüngers weltanschauliche Haltung, seine Ideologie, wie sie programmatisch im *Arbeiter* oder in der *Totalen Mobilma-*

¹¹ Georg Lukács. „Hans Fallada – Die Tragödie eines begabten Schriftstellers unter dem Faschismus.“ *Sammlung* 3. Hg. Uwe Naumann. Frankfurt/M. 1980. S. 63.

chung formuliert werden, aufs Korn, und er verortet sie im Erbe der Lebensphilosophie, genauer noch: in deren antikapitalistisch-antizivilisatorischem Gestus, der die Errungenschaften der Moderne romantisch überbietet mit einem Zurück zu überschaubaren Verhältnissen in einer Gemeinschaft im Sinne von Tönnies. Die Qualitäten des Schriftstellers, der erzählenden Werke, die auffälligerweise später beim Literarhistoriker Lukács gar nicht mehr vorkommen, sind unbestritten. Lukács beschreibt vielmehr immer die ‚Dispositive der Macht‘, insbesondere auch die subkutanen Diskursformationen, um deutlich zu machen, daß und wie die „Gedanken der Herrschenden“ als „herrschende Gedanken“ (Marx) auch in potentielle Gegnerschaften hineinwirken, daß es oft nur jeweils kleine Schritte sind – Jandls berühmtes Gedicht spricht da Bände: rinks und lechts könne man leicht velwechseln! Lukács‘ Affekt gegen Jünger – deutlicher und allgemeiner noch gegen die in Nietzsches Namen und Denken perhorreszierte Lebensphilosophie¹² – resultiert im Grunde aus einer Auseinandersetzung mit der für überwunden geglaubten früheren Denkhaltung. Insofern erkennt er in Jünger jemanden wieder, der dieselben Probleme mit freilich untauglichen Mitteln behandelt hat.

III

Lukács‘ Biographie verläuft geradlinig und konsequent. Der Haß auf die eigene Herkunft – nachzulesen an zahlreichen Stellen seiner autobiografischen Skizzen *Gelebtes Denken* schlägt sich nieder in vielfältigen denkerischen Bemühungen um Alternativen zur modernen bürgerlichen Gesellschaft. Früh liest er Marx, aber auch Nietzsche, studiert dann bei Weber in Heidelberg, ist von Dilthey und Simmel maßgeblich beeinflußt, verschlingt Dostojewski und die christlichen Mystiker, denkt über ästhetische und ethische Probleme nach, liebäugelt auch mit den russischen Terroristen und Anarchisten.¹³ Nach verweigerter akademischer Karriere,

¹² Vgl. zu Lukács‘ Nietzsche-Bild den Aufsatz von Werner Jung. „Das Nietzsche-Bild von Georg Lukács. Zur Metakritik einer marxistischen Nietzsche-Deutung.“ *Nietzsche-Studien* Bd. 19 (1990). S. 419-430.

¹³ Zur Entwicklung des jungen Lukács vgl. die Arbeiten von Werner Jung. *Georg Lukács*. Stuttgart 1989; Ute Kruse-Fischer. *Verzehrte Romantik. Georg Lukács‘ Kunsthophilosophie der essayistischen Periode (1908-1911)*. Stuttgart 1991; Ute Luckhardt. „Aus den Tempeln der Sehnsucht.“ *Georg Simmel und Georg Lukács: Wege in und aus der Moderne*. Butzbach 1994.

jedoch nicht aus Trotz, sondern aus Überzeugung tritt er in die neu gegründete ungarische KP ein, wo er schnell für Furore sorgt. Erstes marxistisches Werk und eines der Grundbücher des Neomarxismus bis in unsere Tage ist die Essaysammlung *Geschichte und Klassenbewußtsein* von 1923, ein freilich mehr an der idealistischen Dialektik Hegels orientiertes Werk denn an den Klassikern des Marxismus. Das Schicksal der Revolution hänge vom Klassenbewußtsein ab, heißt es darin, und die Theorie der Entfremdung bzw. Verdinglichung, ein Kernpunkt der Untersuchung, läßt mehr von der zeitgenössischen Lebensphilosophie und vom Neukantianismus erkennen und weist bereits voraus auf spätere Überlegungen von Adorno und Horkheimer. Das Ziel der Geschichte, wovon er jedoch als guter Kommunist überzeugt ist, denkt er sich ganz im Sinne des jungen (freilich damals noch unbekannten) Marx als Utopie einer neuen Menschengemeinschaft, als „Gesellschaft der Liebe“ (TE, 87), wie er in einem seiner frühesten marxistischen Aufsätze einmal schreibt. Hinzu kommen noch seine ketzerischen Vorstellungen zu Organisationsfragen der Partei, die völlig konträr zur Leninschen Doktrin stehen, was insgesamt erklärt, daß Lukács‘ „Pandora-Büchse des Revisionismus“¹⁴ den geballten Zorn der kommunistischen Bewegung auf sich lädt. Lukács zieht sich zunächst zurück, um dann 1929 noch einmal seine wesentlichen Ansichten in den sogenannten „Blum-Thesen“ gebündelt zusammenzufassen. Wiederum reagiert die Bewegung mit schroffster Zurückweisung. Danach hält Lukács im Grunde bis an sein Lebensende – und über zahllose Irritationen der politischen Geschichte hinweg – an bestimmten Grundüberzeugungen fest: Der Sozialismus bzw. am Ende Kommunismus müsse siegen, weil er die wahrhaft menschliche Gesellschaft, eben jene der Liebe, repräsentiere; die Masse der proletarischen Bevölkerung – im Kapitalismus nur zwei ‚reine‘ Klassen: Bourgeoisie und Proletariat – formiere sich spontan zur Klasse und werde dadurch, daß sie sich als Objekt der Beherrschung und Ausbeutung, als Körperware, bewußt werde, geschichtsmächtig; einer eigenen Organisation, der Partei, bedürfe es nicht – der proletarische Intellektuelle reiche als konzeptiver Ideologe aus; mit anderen Worten: Lukács selbst!

Die dreißiger Jahre, in denen Lukács im Moskauer Exil die Elemente seiner „kommunistischen Ästhetik“¹⁵ (Realismus, Parteilichkeit, Typus,

¹⁴ Robert Steigerwald. *Bürgerliche Philosophie und Revisionismus im imperialistischen Deutschland*. Berlin 1980. S. 113.

¹⁵ Der Begriff stammt von László Sziklai. *Georg Lukács und seine Zeit 1930-1945*. Köln 1986. S. 169ff.

Kategorie Besonderheit) entwickelt, die dann systematisch im Spätwerk, *Die Eigenart des Ästhetischen*, reformuliert werden, hat Lukács selbst als Rückzug aus der Politik beschrieben. Genauer müßte man eigentlich sagen: er kehrt sich nicht gänzlich von der aktuellen Politik ab, sondern transformiert seine geschichtsphilosophischen Ansichten in die Ästhetik, d.h. er verlängert recht eigentlich seine früher gewonnenen Einsichten in die Theorie und Geschichte des Kunstwerks. Dabei entstehen dann auch wieder überraschende Gemeinsamkeiten mit seinem Jugendfreund Ernst Bloch, dessen utopisches Denken zwar von Lukács verbal zurückgewiesen, intentional jedoch aufgegriffen wird. Denn auch für Lukács stellt die Geschichte der Kunst ein unerschöpfliches Reservoir und Potential an Menschheitsträumen dar; sie sei das „Gedächtnis der Menschheit“, schreibt er gleich mehrfach in seine große Ästhetik und am Ende wieder in seine *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* hinein. Das literarische Kunstwerk – das große geschlossene realistische Werk – verfügt über einen ästhetischen Mehrwert, einen poetischen Überschuß, der historisch unabgegolten ist, und verweist auf einen überzeitlichen Kern an Traum- und Hoffnungspotentialen: auf etwas, an dem sich die Menschheit auf ihrem Weg zum innerweltlichen Ziel der neuen Gemeinschaft der Liebe abzuarbeiten habe. Das Kunstwerk stimuliert und hat Orientierungsfunktion für uns – gut hegelisch gesprochen – „Fortschreiten im Bewußtsein der Freiheit“. Erinnerung und Hoffnung zugleich – womit sich in Lukács‘ Denken der Kreis wieder schließt. Denn Hoffnung und Erinnerung hatte er in seiner *Theorie des Romans* von 1916 als die beiden für alle Zeiterlebnisse in der Moderne konstitutiven Eckpfeiler bezeichnet, die er aus seiner grandiosen Flaubert-Interpretation herausgezogen hat:

Zeiterlebnisse, die zugleich Überwindungen der Zeit sind: ein Zusammensehen des Lebens als geronnene Einheit ante rem und sein zusammensehendes Erfassen post rem. (ThR, 110)

Hier wird im Blick auf die Lebensphilosophie von Bergson und Simmel und die sich abzeichnende Phänomenologie formuliert, was nachmals marxistisch aufgeladen wird: Kunst als „Gedächtnis der Menschheit“ – Erinnerung, Hoffnung, Widerstand und Auflehnung. Lukács‘ späte kleine Apologie des 19. Jahrhunderts schlägt die Brücke zur frühen *Theorie des Romans*, deren typologische Beschreibung der Romanentwicklung von Cervantes bis zu Tolstoi und Dostojewski, also bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, einen Weg vom ‚abstrakten Idealismus‘ über die ‚Desillusionsromantik‘ und den deutschen Sonderweg des Entwicklungsro-

mans bis zur Wiedergeburt eines neuen Epos – einer literarischen Morgenröte der neuen „Gesellschaft der Liebe“! – beschreitet. Dies bedeutet dann schließlich auch, betrachtet man rückblickend die Lukácssche Entwicklung, daß er allen verbalen Distanzierungen zum Trotz, allem rhetorischen Aufwand seiner ideologiekritischen Polemiken zum Hohn seinen frühesten ästhetisch-theoretischen wie geschichtsphilosophischen Auffassungen, also seinem antibürgerlichen, ins Gewand romantisch-antikapitalistischer, um mit dem Lukács der *Zerstörung der Vernunft* zu reden, bzw. lebensphilosophischer Überlegungen gesteckten Affront letztlich treu geblieben ist. Es geht ihm – darin ist einer Interpretin des Lukácsschen Frühwerks unbedingt zuzustimmen – immer um die Sehnsucht aus der Moderne, um Wege, wie man aus der verhaßten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und Kultur herauskommen und wieder – dies die Rückseite gleichsam – zu einem ‚authentischen Leben‘ zurückfinden kann.¹⁶

IV

Auf der anderen Seite Ernst Jünger. Der Sohn aus gutbürgerlichem Hause entwickelt mit der Zeit eine wahre Haßphobie auf alles Bürgerliche, auf die bourgeoise Kultur und Gesellschaft, den Liberalismus einschließlich seiner wirtschaftlichen Spielarten und auf die Demokratie. Noch als Schüler büchst er bekanntlich aus, um mit der Fremdenlegion nach Afrika zu kommen und dort Kriegsabenteuer bestehen zu wollen; dann, mit Notabitur ausgestattet, meldet er sich unmittelbar nach Kriegsbeginn freiwillig, um am Ende des Ersten Weltkriegs mit zahlreichen Verwundungen, aber hochdekoriert als Leutnant aus dem Heer zu scheiden. Nach unabgeschlossenen Studien beginnt Jünger dann seine Karriere als Schriftsteller, schreibt jene berühmt-berüchtigten autobiographischen Texte, die bis heute für Irritationen und Aufregungen sorgen, zugleich aber auch seinen zweifelhaften Ruhm begründen: *In Stahlgewittern*, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, *Das Wäldchen 125*.

Der vielfach beschriebene und analysierte ‚kalte‘ Blick Jüngers¹⁷ hält noch die schrecklichsten Greuel auf den Schlachtfeldern fest, beschreibt

¹⁶ Vgl. Luckhardt (wie Anm. 12). S. 48 u.ö.

¹⁷ Der kalte Blick ist häufig gedeutet worden; Standardwerk bleibt Karl Heinz Bohrer. *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers*

in einem am Expressionismus geschulten Stil, jedoch ohne dessen Pathos das furchtbare Vernichtungswerk. Gleichzeitig – und das ist ein Grundzug des Jüngerschen Wesens wie Œuvres – überhöht er in parallelen Schriften die Erzähltexte und baut ihnen einen ideologischen Unterstand. Erlebnisse und Erfahrungen werden so tiefer gelegt und gedeutet – mal im Sinne einer Lehre von Archetypen, dann im Sinne der Morphologie Spenglers, schließlich metaphysisch. Dies geschieht im Zeichen eines Ordnungsdenkens und Klassifizierens, das der von Logik und naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen faszinierte Jünger benötigt, um das Chaos in der Welt zu bändigen, um System hineinzubringen. Der Teufel, das Schlechte, die Dekadenz stecken in der Moderne, in jener Welt des Bürgertums, deren Zeit Jünger – so eine vielfach variierte Einschätzung – für abgelaufen hält.

Bereits auf der ersten Seite von *In Stahlgewittern* wird die Gefühlslage der Jungen, die auf die Welt ihrer Väter und Großväter nur mit Verachtung herabsehen können, ausgedrückt:

Wir hatten Hörsäle, Schulbänke und Werkstätte verlassen und waren in den kurzen Ausbildungswochen zu einem großen, begeisterten Körper zusammengeschmolzen. Aufgewachsen in einem Zeitalter der Sicherheit, fühlten wir alle die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, nach der großen Gefahr. Da hatte uns der Krieg gepackt wie ein Rausch. In einem Regen von Blumen waren wir hinausgezogen in einer trunkenen Stimmung von Rosen und Blut. Der Krieg mußte es uns ja bringen, das Große, Starke, Feierliche. Er schien uns männliche Tat, ein fröhliches Schützengefecht auf blumigen, blutbetauten Wiesen. ‚Kein schöner Tod ist auf der Welt...‘ Ach, nur nicht zu Hause bleiben, nur mitmachen dürfen! (Sta, 7)

Und in *Der Kampf als inneres Erlebnis* wird die Fortschrittsideologie des Bürgertums wie insgesamt eine Geschichtstheologie, die vom unausweichlichen Fortschritt der Menschheit zum Besseren, einer Höher- und Weiterentwicklung ausgeht, angeprangert:

Als Söhnen einer vom Stoffe berauschten Zeit schienen Fortschritt uns Vollendung, die Maschine der Gottähnlichkeit Schlüs-

Frühwerk. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1983; vgl. auch wieder Karl Heinz Bohrer. „Hommage an das abenteuerliche Herz.“ *Merkur* 49 (1995) H. 4. S. 334–342; außerdem Helmut Lethen. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994. S. 187ff.

sel, Fernrohr und Mikroskop Organe der Erkenntnis. Doch unter immer glänzender polierter Schale, unter allen Gewändern, mit denen wir uns wie Zauberkünstler behängten, blieben wir nackt wie die Menschen des Waldes und der Steppe. (SW 7, 12)

Der erste Satz drückt die Ideologie und das Erbe des späten 19. Jahrhunderts aus, während der zweite dann die bei allem Fortschrittspathos auf der Strecke gebliebene „transzendentale Obdachlosigkeit“ (Lukács) gerade des modernen Menschen einklagt.

Sieben Jahre später, in der ersten Fassung seiner Tagebuchaufzeichnungen *Das abentenerliche Herz*, worin sich im übrigen schon Vorüberlegungen zu den *Afrikanischen Spielen* finden, reflektiert Jünger erneut über die Situation des Jugendlichen in der Vorkriegszeit, und es fällt dabei der Begriff „Heimatlosigkeit“: mit „Heimatlosigkeit“ umschreibt er nämlich den „Zustand jener Tage“ „inmitten einer engen, durch Erziehung und bürgerliche Gewohnheiten mit mancherlei Stoffblenden künstlich verspannten Welt.“ (AH, 44) Gegen diese Heimatlosigkeit in der bürgerlichen Welt, eine Welt der Großstädte, der Hektik und Nervosität, der Anonymität auch, setzt Jünger das Abenteuer, das er – in Verlängerung des romantischen Heroismus und seiner Lektüren – im schwarzen Kontinent sucht. Afrika erscheint ihm als „dieses Land des Glückes, das Land eines reichereren und sinnvolleren Lebens, der heißen, kühnen Bewegung und der großen, einsamen Abenteuer.“ (AH, 45) Es ist „der Inbegriff des Wilden und Ursprünglichen“ (AH, 28), jene Natur, zu der sich der junge Mann aus „instiktive[ml] Protest gegen die Mechanik der Zeit“ (AH, 23) magisch hingezogen fühlt.

Erzählerisch verdichtet hat Jünger dann seine abenteuerliche Flucht in die Fremdenlegion in den *Afrikanischen Spielen*. Das Fluchtmotiv wird wieder ganz ähnlich begründet: er habe jeden Tag „Langeweile“ empfunden, die „wie ein tödliches Gift“ wirke, dazu eine „geheime Abneigung gegen alles Nützliche“ (AS, 10); Eisenbahnen und Straßen, „das bestellte Land und jeder gebahnte Weg überhaupt“, haßt er ebenso wie „die wirtschaftliche Ordnung der bewohnten Welt.“ (AS, 22) Wenn er im folgenden dann zwar die Geschichte einer zunehmenden Ernüchterung, ja Desillusionierung während seiner afrikanischen Eskapaden beschreibt – u.a. die Roheit der Söldner, die Langeweile in den Camps, die von zweifelhaften männlichen Vergnügungen unterbrochen wird –, so ist die Sehnsucht nach dem Abenteuer, nach der Gefahr – dem gefährlichen Augenblick –, was sich zwanglos mit einer Verklärung männlichen Heldentums paart, dennoch geblieben. Sie ist konstitutiv für Jünger wie der

Haß auf die moderne bürgerliche Gesellschaft, aus der er nach Auswegen sucht. Der ‚Abenteurer‘ an der Peripherie der Zivilisation ist ebenso eine Gestalt wie der ‚Krieger‘ im Kampf Mann gegen Mann auf dem Schlachtfeld, geradeso wie seit den dreißiger Jahren der Typus des ‚Arbeiters‘ und am Ende dann der ‚Anarch‘ und ‚Waldgänger‘ – alles Figuren, die im Nachtschatten der bürgerlichen Gesellschaft geboren werden. Outcasts.¹⁸

Von zentraler Bedeutung für Jüngers weltanschauliche Position am Ausgang der Weimarer Republik, aber auch noch weit darüber hinaus – Jünger selbst hält seine Schrift heute noch für nur wenig verstanden und preist ihre Weitsicht –, ist *Der Arbeiter*, jener Großessay, der, wie der Untertitel lautet, „Herrschaft und Gestalt“ eines neuen Menschentyps beschreibt. Anlaß und Ausgangspunkt dürften uns inzwischen sattsam bekannt sein: Jüngers Haß aufs Bürgertum, das nun identifiziert wird mit dem Zeitalter des Individualismus, der Subjektivität und Privatheit. „Der Bürger“, wie ihn Jünger definiert, sei

der Mensch, der die Sicherheit als einen höchsten Wert erkennt und demgemäß seine Lebensführung bestimmt. – Die oberste Macht, durch die er diese Sicherheit gewährleistet sieht, ist die Vernunft. (A, 50)

Winkt da nicht die Webersche Ansicht von der Protestantischen Ethik, die in der Werktreue und Familienverbundenheit markante Aspekte bei der Herausbildung der kapitalistischen Moderne und ihrem Gedanken von der Zweckrationalität erkennt, jener halbierten Aufklärung und instrumentellen Vernunft?

Helmut Lethen gar hat auf untergründige Korrespondenzen zwischen Jünger und den Vertretern der Kritischen Theorie hingewiesen. Er spricht der Ideologiekritik des *Arbeiters* Befunde zu,

die denen in Günther Anders' Schrift über die *Antiquiertheit des Menschen* so nahekommen wie dem Kapitel über ‚Kulturindustrie‘ in der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno.¹⁹

Das mag vielleicht etwas hoch und weitgegriffen sein, ähnlich wie auch Koslowskis Einschätzung, wonach es sich in Jüngers Essay um „eine personalistisch-mythologische Utopie der Moderne“ handle²⁰, dennoch hat

¹⁸ Vgl. dazu insgesamt auch den Essay von Heinz Ludwig Arnold. *Krieger, Waldgänger, Anarch. Versuch über Ernst Jünger*. Göttingen 1990.

¹⁹ Lethen (wie Anm. 16). S. 206.

²⁰ Koslowski (wie Anm. 5). S. 64.

das Buch einen nicht zu übersehenden zeitdiagnostischen Wert. Ein Wert, der auch nicht umstandslos dem Faschismus zugerechnet werden sollte, wie das Ketelsen in einer Reihe von Arbeiten mit Blick auf Jüngers Schrifttum der frühen dreißiger Jahre tut.²¹

Die Welt, so Jüngers Ansicht, geht nicht in Wohlstand, Reichtum und Gesittetheit auf, einer bürgerlichen Behaglichkeit, die sorgsam über die Geschäftsbücher wacht; ihr letztes Ziel kann auch nicht mehr der Individualismus, die Perfektibilität des Einzelnen sein, wie ein am deutschen Idealismus geschultes Denken behaupten wird, sondern mit der Notwendigkeit moderner Techniken der Produktion, Distribution wie auch wieder der Vernichtung ist neben einer enormen Akzeleration auch ein neuer Typus Mensch, der Arbeiter, in die Welt gekommen. Dieser Typus, ein in Masse vorkommender Mensch, sei jedoch weder als Stand der – mit Nietzsche – „Viel-zu-Vielen“ noch – marxistisch – als Klasse zu interpretieren, sondern wird morphologisch gedacht: als die an den Stand der Technik und Technologie akkomodierten Menschen. Noch 32 Jahre später, in den Adnoten zum Arbeiter unter dem Titel *Maxima-Minima*, hält Jünger an diesen Einsichten fest:

Der Gestalt des Arbeiters entspricht keine Klasse, kein Staat, keine Nation, keine Kultur, kein Glaube, wenn nicht der an die Manierie, der freilich eher ein Wissen oder ein sicheres Zutrauen ist. (MM, 37)

Gleichwohl gehe vom Typus des Arbeiters eine Bewegung aus – eine Revolution nicht gesellschaftlichen, sondern planetarischen Ausmaßes –, die einen Weltstaat nach Maßgabe der Technik schaffen werde. Der Arbeiter ist der letzte Nachfahre der Romantik, jener Bewegung, die den ersten massiven Einspruch und Angriff gegen die bürgerliche Welt vorgestellt hat. Im Typus des Arbeiters ist der romantische Protest zur „Aktion“, zum „Angriff“ fortgeschritten (vgl. A, 57). Damit wächst – und zwar in den Zentren, den „großen Städten“ (A, 63) – „nach einem Menschenalter trügerischer Selbstgefälligkeit und kraftvoller Posen“ (A, 62) der Widerstand – ein Widerstand gegen die Saturiertheit und Wohlgefälligkeit der bürgerlichen Gesellschaft, gegen jene Vernunft und Ratio-

²¹ Vgl. Uwe-Karsten Ketelsen. „Literatur und Drittes Reich.“ Schernfeld 1992, Kap. 10. S. 258ff.; ders. „Nun werden nicht nur die historischen Strukturen gesprengt, sondern auch deren mythische und kultische Voraussetzungen.“ *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. Hgg. Hans-Harald Müller und Harro Segeberg. München 1995. S. 77-95.

nalität, die einzig auf wirtschaftliche Prosperität abgestellt war. Der „Untergang des Individuums“ (A, 109) ist für Jünger ebenso gewiß wie die zugehörige amorphe Masse im großstädtischen Getriebe; alles sei dem Untergang geweiht: „diese Industrie, dieses Geschäft, diese Gesellschaft.“ (A, 118) Die neue Gestalt des Arbeiters denkt sich Jünger als „in Stahlgewittern“ gehärtete, kampferprobte Körper, als Körpermaschinen und Maschinenkörper, die den Anforderungen der Technik gewachsen, ja, die dem Takt und Rhythmus der Maschinen gleichgeschaltet sind. Technik definiert Jünger an anderer Stelle auch als die „Mobilisierung durch die Gestalt des Arbeiters.“ (A, 161; auch 127)

Der Begriff „Mobilisierung“ ist gefallen, bis zur Definition der *Totalen Mobilmachung* ist es nicht mehr weit. Jünger versteht als deren Aufgabe „die Verwandlung des Lebens in Energie, wie sie sich in Wirtschaft, Technik und Verkehr im Schwirren der Räder oder auf dem Schlachtfelde als Feuer und Bewegung offenbart.“ (A, 220) Das ist dann wieder Lebensphilosophie pur sang (Leben, Energie, Bewegung), mit der entscheidenden Note, daß der so gefäßte neue Menschentyp die Voraussetzungen der Technik und Kultur nur akzeptiert, um sie gegen ihre eigenen Grundlagen, die bürgerliche Kultur, zu wenden. Der ganze Essay lebt vom Eifer des Autors, „Widersprüche in der liberal-bürgerlichen Welt herauszustellen und als Zeichen für deren Zusammenbruch zu interpretieren.“²² Einigendes Zentrum sozusagen für den Zusammenbruch ist die moderne Technik; der Totengräber – das neue Subjekt der Geschichte – heißt Arbeiter. In den Worten von Uwe Karsten Ketelsen:

Eine Epoche, die zudem niemals recht eigentlich eine historische Dignität besessen hat (nämlich die ‚bürgerliche‘, ‚liberale‘), geht in einer Katastrophe globalen Ausmaßes unter, und aus deren Trümmern erhebt sich eine neue, jene des ‚Arbeiters‘, deren Signatur es sein wird, daß sie von der ‚Technik‘, das heißt der Haltung rationaler Planung, bestimmt sein wird, deren Geltungsanspruch ‚planetarisch‘, das heißt unbegrenzt ist.²³

1932 ist der Essay geschrieben worden; die braunen Kohorten lauern bereits überall, der Mob prügelt sich durch die Straßen nicht nur in der Hauptstadt der Republik. Endgültig an die Macht gekommen, ist diese Gestalt des neuen Menschen freilich nicht mehr diejenige, die Ernst Jünger imaginierter hat. Er kehrt dem Nationalsozialismus den Rücken,

²² Ketelsen 1992 (wie Anm. 20). S. 270.

²³ Ketelsen 1995 (wie Anm. 20). S. 83.

wendet sich indigniert von der Pöbelherrschaft ab, um schließlich mit seinem Roman *Auf den Marmor-Klippen*, der bei den Zeitgenossen die unterschiedlichsten Lesarten hervorgerufen hat, in verschlüsselter Form eine Abrechnung mit dem Nationalsozialismus zu halten. Mögen auch Zeit und Raum des kurzen Romans ins Vage streifen, so sind die zahlreichen Anspielungen doch unübersehbar: die Gestalt des despotischen Oberförsters, der Furor der Gewalt, die Greuel der zur Menschenjagd eingesetzten Bluthunde. Auf der anderen Seite dann Jüngers Antwort auf die Zeitalüfe: der Rückzug in die Natur, die Rückwendung ins Geistige, die Kultivierung einer ästhetischen Gesinnung, der Verkehr mit Gleichgesinnten und der Ennui über die Geschichte mit ihrer ewigen Wiederkehr. Das Herbarium und die Bibliothek sind privilegierte Orte der Einkehr, wo der Entschluß reift, „durch reine Geistesmacht zu widerstehn.“ (*Marmorklippen*, 75)

Jünger hat, so meint sein Biograph Martin Meyer, mit den *Marmorklippen* „ein Werk des Protests gegen ein menschenverachtendes Regime“²⁴ geschrieben. Jüngers Bruder Friedrich Georg soll daher unmittelbar nach der Lektüre auch gesagt haben, daß dieser Roman von den Nazis entweder in den nächsten vierzehn Tagen verboten werde oder aber nie. Die Nazis werden wohl den in zeitenferne Überhöhungen flüchtenden Gehalt des Romans gar nicht so ernst genommen und sich vielmehr an den oft genug in den Kitsch abdriftenden Reflexionen gelabt haben. Interessant ist die Einschätzung von Rudolf Burger, der vom „Scheitern der Ästhetik des Grauens“ spricht, die sich in der Inadäquatheit der erzählrischen Mittel zeigt.²⁵ Die Darstellung der Schrecken und Gewalt und zugleich die Geste des Rückzugs mit denselben Mitteln austarieren zu wollen, bringt den Text – seinen Stil – häufig genug in eine merkwürdige Schräglage.

Jünger mag das selbst gespürt haben, spricht er doch seit den *Strahlungen*, deren erste Teile die Einberufung, dann die Kriegserlebnisse in Paris, später im Kaukasus in tagebuchartiger Form behandeln, von seinem „neuen Stil“ – einem Stil, der diesseits vom älteren Expressionismus der ersten Kriegsbücher und jenseits vom archaisierenden Duktus der *Marmorklippen* angesiedelt ist. Ein durchaus realistischer Stil, wie Jünger meint, der sich ans Sichtbare hält, um von dort zu den „Hinweisen auf den unsichtbaren Plan“ vorzustoßen. (Str, 1, 19) Auch zur Welt des

²⁴ Meyer (wie Anm. 4). S. 315.

²⁵ Rudolf Burger. „Die Kunst der Schleife.“ *Merkur* 49 (1995) H. 4. S. 330.

Arbeiters und der Technik habe er nun Abstand genommen, ohne sich allerdings gänzlich davon zu verabschieden. Jünger spricht vom „Widerstreit“ (Str, I, 21) und von den Gegensätzen, wie etwa von dem zwischen Freiheit und Determinismus. Der Autor ist der Typus, der die Freiheit verkörpert. Im Schreiben und zwar im Tagebuchschreiben, worin sich Jünger seit den *Strahlungen* dann bis in sein Greisenwerk *Siebzig verweht* treu geblieben ist, schafft sich der Autor die Welt als seine Welt um und neu. Der Tagebuchschreiber Jünger ist Essayist und Chronist zugleich, distanzierter Beobachter und Deuter seiner Zeit. Aus dem Täter und Krieger, dann dem Apologeten des Arbeiters ist schließlich ein Autor geworden, den Kontemplation und Distanz, scharfe Beobachtungsgabe und ein Hang zu metaphysischer Tieferlegung auszeichnen.

All das läßt sich bereits an den *Strahlungen* ablesen: eine Kritik an faschistischen Greuelataten, zunehmend auch an der Figur Hitlers, dessen Pöbelinstinkte, satanischen Willen und kalten Genuß am Untergang Jünger attackiert (vgl. Str, I, 302f.; II, 90), aber auch – wiederum – die Faszination angesichts schrecklicher Bombardements; daneben stehen dann Berichte über ausgedehnte Lektüren, die Anrufung der Bücher als Oasen in der Vernichtungswelt (vgl. Str, I, 407), gelehrte Anmerkungen und grundsätzliche philosophische Reflexionen („Last der Individualität“, Str, I, 307), Haß und Ekel über die Uniformen und den Krieg – all das immer angeregt und ausgelöst durch Alltagserlebnisse und Beobachtungen. „Das Tagebuch dient der Selbstbehauptung gegenüber dem Strudel der empirischen Wirklichkeit.“²⁶ Der Autor instituiert sich als Dichter, der sich als Seher und Künster begreift²⁷, mit der präpostmodernen Note versehen, daß er als Einzelner und Einziger, als Dandy, Solipsist, Anarch oder Waldgänger im gesellschaftlichen Abseits als sicherem Ort stehen und von dort aus agieren, nämlich beschreiben und deuten möchte.

V

Nur eins ist geblieben: der mit unvermittelter Härte vorgetragene Affekt gegen die bürgerliche, liberal-kapitalistische Gesellschaft, der Affront gegen alle Erscheinungen und Gestalten der modernen urbanen Kultur,

²⁶ Wolfgang Brandes. *Der 'Neue Stil' in Ernst Jüngers 'Strahlungen'*. Bonn 1990. S. 11.

²⁷ Vgl. dazu Arnold (wie Anm 17). S. 24.

die mit lebensphilosophischen Argumenten bekämpft wird – man könnte auch sagen: die aus den Augen eines Bürgers des vergangenen 19. Jahrhunderts argwöhnisch betrachtet wird. Ähnliche Überlegungen kann man bereits bei den frühen Soziologen Tönnies und Simmel, bei Sombart und Scheler, auch bei den Lebensphilosophen im engeren Sinne finden. Das führt dann auch zu jenen irritierenden Interferenzen zwischen rechts und links, zu Diskursüberschneidungen, die ein so hell- und weitsichtiger Theoretiker wie Georg Lukács mindestens gespürt, in Andeutungen sogar ausgedrückt hat.

Was man allerdings seit der Abrechnung mit der Linken auf dem Komposthaufen wähnt, feiert in anderen Schläuchen fröhliche Urständ – Jüngers 100. Geburtstag hat's erneut bewiesen! Denn nun spricht man mit Blick auf den rechten Intellektuellen Jünger und sicher nicht zu Unrecht von der Faszination, die dieser ‚Antibürger par excellence‘ (Podak), von ‚Selbstthaß‘ infiziert (Graf Krokow) und von der Haltung des ‚Epater le bourgeois‘ (Bohrer) beseelt, gerade auf dieses Bürgertum – mindestens auf einen erheblichen Teil seiner intellektuellen Repräsentanten – ausübt. Es wird wohl schon so sein, wie es Klaus Podak am Ende seines Essays für die Süddeutsche Zeitung beschrieben hat, daß „das eigentlich Anstoß-erregende seiner Existenz“ hierin liegt: „Er ist der Anti-Bürger par excellence. Oder mit seinem Lieblingswort: ein Anarch.“²⁸

In der Gestalt und dem literarischen Werk Ernst Jüngers wird der ‚unbehauste‘ Bürger mit seinen eigenen Ängsten und Befürchtungen, seinen diffusen Gefühlen der Fremdheit, auch seinem Haß konfrontiert; er erhält bestürzende Einsichten ins eigene unterdrückte Innere, bekommt Weltdeutungen gratis geliefert und darf sich am Ende noch schadlos halten angesichts kosmologischer Perspektiven.

Zwei Tage in Hamburg. Auch wenn man die Großstädte in kurzen Abständen besucht, fällt jedesmal der Zuwachs an automatischem Charakter auf. Merkwürdig ist, wie dabei das Lethargische, Abwesende, Weltverlorene in gleichem Maße sich ausbreitet. Man liest das aus den Gesichtern der Einzelnen, aus der Art und Weise, in der die Massen zirkulieren und in der man in den Wagen die Lenker am Steuer sitzen sieht. Es scheint fast, daß das Quantum an Bewußtsein, das sich in den Formen niederschlägt, den Wesen verlorengeht. (Str, 1, 65)

²⁸ Vgl. die Beiträge zum 100. Geburtstag von Klaus Podak. „Der abenteuerliche Leser.“ *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 71, 25./26.3.1995; Christian Graf von Krockow. „Grübler, Deuter, Wegbereiter.“ *Zeitmagazin*, Nr. 12, 17.3.1995; Bohrer 1995 (wie Anm. 16)

Vielleicht alles nur eine Frage der Konjunktur! – Apokalypse now. Friedlich-fröhlich in die Katastrophe oder aber mit Katerstimmung, je nach Zeitgeist-Gusto. Von der Lukácsschen Vision, die im Grunde bei ähnlichen Startpunkten wie Jünger ansetzt, wird auf absehbare Zeit kaum jemand mehr sprechen wollen: Kommunismus als „Vollendung des Menschwerdens.“²⁹ – Oder sollte ich mich da täuschen?

Siglen

- Ernst Jünger. *Sämtliche Werke*. Zweite Abteilung. Bd. 7. Essays 1. Stuttgart 1980. (= SW 7) Ders. *In Stahlgeittern*. Stuttgart³¹ 1988. (= Sta)
- Ders. *Strahlungen I, II*. München 1988. (= Str)
- Ders. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart 1981. (= A)
- Ders. *Maxima – Minima. Adnoten zum Arbeiter*. Stuttgart 1983. (= MM)
- Ders.. *Das abenteuerliche Herz*. Erste Fassung. Stuttgart 1987. (= AH)
- Ders. *Afrikanische Spiele*. Hamburg 1936. (= AS)
- Ders. *Auf den Marmor-Klippen*. Hamburg 1939. (= Marmorklippen)
- Georg Lukács. *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*
Hg. László Sziklai. Budapest 1982. (= Philosophie)
- Ders. *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* Hg. László Sziklai. Budapest 1982. (=Zentrum)
- Ders. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin/Weimar 1988. (= ZV)
- Ders. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt/Neuwied 1975. (= NDL)
- Ders. *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze I. 1918-1920*. Hgg. Jörg Kammler und Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1975. (= TE)
- Ders. *Die Theorie des Romans*. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand.
Darmstadt/Neuwied 1976. (= ThR)

²⁹ Dies ist eine Formulierung aus Lukács‘ fragmentarischen Ethikkonspekten, die sich im Budapester Nachlaß erhalten haben; zit. nach: Jung (wie Anm. 12). S. 143.

„Den Weg zur Humanität finden“

Johannes R. Becher und Gerhart Hauptmann

I

Den Sommer des Jahres 1956 verbringt der Jugendliche Guntram Vesper in einem Feriencamp auf der Insel Rügen als Erntehelfer. Jahrzehnte später erinnert er sich daran, schreibt die Erzählung *Erinnerung an ein Foto*, beschreibt darin den Besuch eines abseits gelegenen Hauses auf Hiddensee.

Wir wurden durch die Zimmer vor einen Schreibtisch geführt, hier hat der große Dichter gelebt und geschrieben. Was ich sah, sagte mir nichts, aber das Foto neben dem Fenster fiel mir auf, es zeigte einen abgemagerten alten Mann, wirres weißes Haar, Haut über Knochen, der im Sessel lag und mit Anstrengung den kleinen Kopf hob, harte schwarze Schatten auf dem zusammengefallenen Gesicht. Neben ihm, größer und breiter, ein Zivilist und ein Soldat, Posten ähnlich.¹

Es handelt sich um die Sommerresidenz von Gerhart Hauptmann. Erst zu Hause, folgt man dem Text der Erzählung, beginnt der Jugendliche, sich intensiver mit dem Erlebten auseinanderzusetzen, erhält er vom Vater die *Neuen Gedichte* aus dem Aufbau-Verlag, darin eingelegt Zeitungsartikel des Jahres '46, die von den schwierigen letzten Lebensmonaten des greisen Dichters (die Bombardierung Dresdens – die komplizierte Heimfahrt nach Agnetendorf – Krankheit, dann der Tod) berichten.

Vesper nutzt geschickt dokumentarisches Material (Presseberichte, autobiographische Aufzeichnungen), um hierum seine Geschichte um Hauptmann und zugleich Stationen seiner eigenen Biographie zu erzählen. Im Mittelpunkt steht dabei die Begegnung Hauptmanns mit Johannes R. Becher im Oktober '45. Er erzählt, ohne über seine Quellen hinauszugehen, von der beschwerlichen Fahrt von Berlin nach Agneten-

¹ Guntram Vesper. „Erinnerung an ein Foto.“ *Deutschland in kleinen Geschichten*. Hg. Hartmut von Hentig, München 1995. S. 193. – Eine längere, im Blick auf die Hauptmann-Becher-Beziehung jedoch nicht weiterführende Fassung seiner Erzählung ist bereits 1987 erschienen: Guntram Vesper. *Zwei Texte. Der Schloßpark; Auf Hiddensee. Erinnerung an Gerhart Hauptmann*. Lohr/M. 1987. S. 11-23.

dorf, erwähnt die verschiedenen Gespräche, vergißt auch nicht, der Organisierung jener ominösen Cognackisten für den alkoholabhängigen Hauptmann zu gedenken. Aber insgesamt wirkt der Bericht oberflächlich, an Äußerlichkeiten und Etiketten orientiert. Und das hat – scheint mir jedenfalls – Methode, denn Vesper konfrontiert die dürren Fakten – nichts erfährt der Leser z.B. über die Inhalte der Gespräche, über die Funktion dieser symbolträchtigen Geste im Blick auf die Politik des Kulturbundes oder auch über Hauptmanns Anerbieten, sich dem „neuen Deutschland“ zur Verfügung zu stellen – mit seinem eigenen damaligen Bewußtseinszustand. Zwischen den Ereignissen des Becher-Besuchs und Hauptmanns kurze Zeit später erfolgtem Tod sowie dem Sommeraufenthalt des Jugendlichen auf Hiddensee liegen zehn Jahre – Jahre, in denen viele Hoffnungen zu Grabe getragen worden sind, was Vesper in den letzten Zeilen seines Textes, nämlich in seinen Auslassungen, beziehungsreich andeutet: „Zehn Jahre später“, heißt es lapidar, „stehe ich auf der Schwelle des Arbeitszimmers und weiß von nichts. Das Foto. Eine Ahnung.“²

Ahnungen, aber wovon? – Davon, daß im Zuge einer rigideren Literatur- und Kulturpolitik in der DDR unter maßgeblicher Beteiligung von Sowjetstrategen die Doktrin des „sozialistischen Realismus“ längst die Breite und Perspektivenvielfalt, die in den Anfängen nach 1945 in der SBZ noch möglich zu sein schienen – kurzfristig zumindest –, besiegt hat? Daß auf fatale Weise mit Ideologem Lukács‘ (aber auf diesem diametral entgegengesetzte Art) das „Problem der Perspektive“ in Richtung auf die sozialistische Weiterentwicklung zum Kernpunkt der Debatten auf dem IV. Schriftstellerkongreß 1956 erhoben und damit das bürgerliche Erbe schließlich eskamotiert wird? Daß bürgerliche Autoren schlüsselndlich ihre Funktion als „nützliche Idioten“ eingebüßt haben und fortan keine Rolle im sozialistischen Kulturkonzept mehr spielen? „Das Foto. Eine Ahnung.“

Eine Ahnung darüber hinaus aber auch von der Bigoterie und Verlogenheit innerhalb dieses Staatswesens und der sogenannten sozialistischen Brüdergemeinde. Vesper erwähnt den Sohn aus großbürgerlichem Haus, der sich mit seinem Entwicklungsroman *Abschied* unter dem Beifall seines Freundes Georg Lukács, der im übrigen diese Biographie aus eigenen Erlebnissen genau gekannt hat, freigeschrieben hat. Lukács hebt in seinem Essay über Becher vor allem die Gestaltung des „Anderswer-

² Ebd. S. 197.

den(s)“ heraus und spricht von einem „wichtige(n) und seltene(n) Beitrag zur Erhellung des Dunkels, das die Entwicklungsgeschichte des deutschen Menschen der Gegenwart noch immer umgibt.“³ Vesper dagegen sieht noch weiter das Dunkel, Bechers geheimen Nachtkern, sein (Un-)Wesen treiben:

Mit welchen Gedanken und Empfindungen Becher, der gerade zehn Jahre unter ganz anderen Umständen verbracht hatte, durch die Zimmerfluchten gegangen ist, ahnt man, wenn man sein Leben ab '48 ansieht: Haus am See, Segelboot, schnelle Autos, das Land hatte noch Mühe, satt zu werden.⁴

Ahnungen, Spekulationen, Übertreibungen in Richtung auf die Wahrheit (G. Anders).

II

Sehen wir uns ein wenig näher andere biographische Zeugnisse an, die über den denkwürdigen Besuch des Kulturbundvorsitzenden Becher beim greisen Hauptmann berichten. Da sind zum einen die Aufzeichnungen von Hauptmanns Sekretär Gerhart Pohl, zum anderen die Erinnerungen des sowjetischen Journalisten Grigori Weiss, der Becher begleitet hat. Im Kern ihrer Beschreibungen gleich, weisen sie doch in den Details, worauf schon Hans Daiber in seiner Hauptmann-Biographie hingewiesen hat⁵, erhebliche Unterschiede auf, die mit unterschiedlichen ideologischen Präferenzen zusammenhängen. Während Pohl die Geschehnisse u.a. zum Anlaß nimmt, um über die kriminellen Zustände in Schlesien zu erzählen, von marodierenden Banden polnischer Milizen und ausführlich den Fall des Literaturwissenschaftlers Prof. Kühnemann, eines honorigen Antifaschisten, der ökonomisch ruiniert und von Polen malträtiert worden ist, darzulegen, argumentiert Weiss dagegen im Sinne politischer Notwendigkeiten von staatlichen Neuordnungen, weshalb er die politische Renitenz des Professors auch als wirre Überzeugung hinstellt, der gegenüber Becher dann mit Weitblick und politischer Tiefe-

³ Georg Lukács. „Johannes R. Bechers ‚Abschied‘ (1941).“ Ders. *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*. Berlin 1948. S. 316.

⁴ Vesper, a.a.O. S. 195f.

⁵ Hans Daiber. *Gerhart Hauptmann oder der letzte Klassiker*. Wien/München/Zürich 1971. S.297.

schärfe argumentieren kann. Bei den Gesprächen zwischen Becher und Hauptmann, die ihren Ausgangspunkt in Rußland und bei den von Hauptmann beklagten Verwüstungen des Tolstoischen Gutes durch deutsche Soldaten nehmen, um von Becher mit Schilderungen des zerstörten Berlins weitergeführt zu werden, läuft es am Ende darauf hinaus, daß Becher seine Werbung um Hauptmanns Engagement für den Kulturbund und ein neues Deutschland vorträgt. In Pohls Worten:

Auf Sie, Gerhart Hauptmann, schauen heute Millionen Menschen!
 Von Ihnen erwarten sie ein Wort, einen Zuspruch! Wir alle bedürfen Ihrer Kraft zur Aufrichtung und Stärkung Deutschlands. Wir müssen unter schwierigen Bedingungen wieder aufbauen. Es ist unser fester Glaube, daß uns das gelingen wird aus der besten Quellkraft des Humanismus. Dazu gehört Ihr Wort, Gerhart Hauptmann, und darum bitten wir Sie!⁶

Auch bei Weiss beendet Becher die Unterredung mit der Bitte, Ehrenvorsitzender des Kulturbundes zu werden, worauf Hauptmann antwortet:

Ich gehe mit Ihnen... Das ist meine nationale Pflicht. Zusammen mit meinem Volk werde ich meine ganze letzte Kraft der Sache der demokratischen Erneuerung Deutschlands weihen.⁷

Dies ist, wie Daiber klug bemerkt hat, bereits deutlich „die volksdemokratische Terminologie.“⁸ Hauptmanns Witwe berichtet über diese Vorgänge später an C.F.W. Behl lediglich lapidar:

Im Herbst 1945 erschien dann als Bote von draußen, aus Berlin, der Präsident des Kulturbundes, Johannes R. Becher, in Begleitung eines russischen Hauptmanns und empfing auf seine Frage

⁶ Gerhart Pohl. Bin ich noch in meinem Haus? Die letzten Tage Gerhart Hauptmanns. 3. Aufl. Stuttgart 1962. S. 70.

⁷ Grigori Weiss. „Auf der Suche nach der versunkenen Glocke, Johannes R. Becher bei Gerhart Hauptmann.“ *Erinnerungen an Johannes R. Becher*. Hg. Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Frankfurt/M. 1974. S. 227.

⁸ Vgl. Daiber, a.a.O. S. 297 – Bei Pohl heißt es dagegen: „Ich stelle mich zur Verfügung“, sagte Gerhart Hauptmann nach einer langen Pause kaum hörbar. „Zwar bürden Sie mir eine ungeheure Aufgabe auf, obwohl ich schon – auf der Schwelle stehe... Ich bin ein Deutscher, und es ist ganz klar, daß ich es bleibe. Was wir hier besprechen, ist eine Angelegenheit, die Deutschland betrifft...“ S. 70.

von Gerhart Hauptmann die Zusicherung, daß er nach Maßgabe seiner Kräfte an der demokratischen Erneuerung Deutschlands mitarbeiten wolle. Dies entsprach durchaus dem Satz Martin Luthers, nach welchem Gerhart Hauptmann zeit seines Lebens gefühlt, gedacht und gehandelt hat: Germanis meis natus sum et eis etiam servo.⁹

Im Gepäck zurück befindet sich noch ein Konvolut Hauptmannscher Gedichte, die Becher dann 1946 als letzte zu Lebzeiten Hauptmanns erschienene Publikation unter dem Titel *Nene Gedichte* herausbringen wird.

Von der geglückten Mission ins zerstörte Berlin heimgekehrt, erscheint dann am 11. Oktober in der *Täglichen Rundschau* eine ganze Seite, die neben zwei Fotografien – darunter eine, die den aufmerksam den in sich gekehrten Greis betrachtenden Becher zeigt – und einem Hauptmann-Gedicht zwei Aufrufe bzw. Bekenntnisse Hauptmanns und zwei Artikel enthält, einer aus Bechers Feder, ein anderer, der von der Redaktion gezeichnet ist. Mission erfüllt!

Befriedigt kann Becher hier feststellen, daß sich Hauptmann dem neuen Deutschland zur Verfügung stellt, daß dieser zu jenen „guten Geister[n]“ zählt, „die uns in unserem schweren Ringen um den Neuaufbau unseres Daseins Beistand leisten können.“¹⁰ Dabei stimmt der Artikelschreiber von der *Täglichen Rundschau* wahre Elogen auf den greisen Dichterfürsten und wiedergeborenen Goethe an, spricht von dessen „untrügliche[m] Instinkt [...] für die humane Quellkraft“ und vom „Geist“ als einem „Seismographen, der die feinsten Erdbeben der Epoche aufzeichnet.“ Am Ende gar:

Schon zu Beginn des Krieges witterte er, daß der Weg Hitlers konsequent in die ungeheuerlichste Katastrophe aller Zeiten mündete. Nie ist sein Urteil klarer, als wenn er auf das Niederzerrende und Verächtliche der dunklen Mächte der Aggressoren zu sprechen kommt. Nie aber auch wird sein herrliches Auge lebhafter und trotz seiner 83 Jahre feuriger, als wenn er das Humane und Menschenwürdige der edlen Geister von Albrecht Dürer bis Tolstoi und Gorki ins Licht hebt.¹¹

⁹ Zit. nach Carl F.W. Behl. *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter*. München 1949. S. 284f.

¹⁰ Johannes R. Becher. „Versunkene Glocke.“ *Tägliche Rundschau*, 11. Oktober 1945.

¹¹ [Anonym] „Gespräch mit Gerhart Hauptmann.“ *Tägliche Rundschau*, 11. Oktober 1945.

Damit sind die beiden Texte Hauptmanns hinlänglich publizistisch eingerahm und für die Leser der Zeitung bestens kommentiert. Im Aufruf an das deutsche Volk schreibt Hauptmann:

Es gibt keinen Augenblick, in dem ich nicht Deutschlands gedenke, [...]. Ich kenne keinen andern Gedanken, und alles ist nur der.
– Wenn etwas hinzukommt, so ist es der feste Glaube an Deutschlands Neugeburt, und davon lasse ich nicht einen Augenblick.¹²

Und im Bekenntnis zur russischen Kultur ergänzt Hauptmann seine Aussage bezüglich seiner Wurzeln, wenn es heißt:

Mein Drama *Vor Sonnenaufgang* ist befruchtet von *Macht der Finsternis*. [...] Die Keime, die bei uns aufgingen, stammen zum großen Teil aus russischem Boden. Indem ich dies schreibe, denke ich an den ersten ehrenvollen Besuch, der mir in meiner Einsamkeit von dem neuen Rußland geworden ist, und ich erwidere diesen Gruß begreiflicherweise herzlich.¹³

Gerade der letzte Satz gießt Wasser auf die Mühlen; mit und in ihm vollzieht sich der Anschluß Hauptmanns an die neue Kulturpolitik geradezu von selbst. Insofern bedeutet die auf denselben Tag (6.10.1945) datierte und im Oktoberheft des *Aufbau* gedruckte „Botschaft an den Kulturbund“ nur die allerletzte bindende Zusammenfassung – insgesamt: die Zusammenführung alter und neuer Kräfte in demokratisch-humanistischem Geiste:

Ich begrüße das Bestreben des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ und hoffe, daß ihm seine hohe Aufgabe gelingen wird, eine geistige Neugeburt des deutschen Volkes herbeizuführen. – Meine Gedanken und Wünsche sind in diesem Sinne bei ihm.¹⁴

Gerhart Hauptmann stellt sich zur Verfügung und wird zum Ehrenvorsitzenden des Kulturbundes gewählt. Damit erschöpfen sich schon fast die persönlichen Kontakte zwischen den beiden Schriftstellern. Becher

¹² In faksimilierter Form finden sich die beiden Aufrufe in derselben Nummer der *Täglichen Rundschau*; wiederabgedruckt in: *Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters, 15. November 1962*. Hg. Hans-Egon Hass, Frankfurt/M. 1962-1974. Bd. 11. S. 1206 f.

¹³ *Tägliche Rundschau* und *Cetenar-Ausgabe* ebd.

¹⁴ *Cetenar-Ausgabe*. A.a.O. S. 1207.

schreibt zwar noch verschiedentlich an Hauptmann, insgesamt wohl fünfmal, wie er in einem Brief vom 1. April 1946 bemerkt, hält auch eine Rede anlässlich von Hauptmanns 83. Geburtstag im Rundfunk, zu einer weiteren Begegnung ist es freilich nicht mehr gekommen.¹⁵

Als Hauptmann am 6. Juni 1946 in Agnetendorf stirbt, läuft die Arbeit des Kulturbundes und mit ihm an der Spitze Johannes R. Becher schon auf Hochtouren: in allen Ländern der SBZ existieren bereits Landesorganisationen, im September 1945 ist die Monatszeitschrift *Aufbau* gegründet worden, im Juli '46 kommen die Wochenzeitung *Sonntag* und das monatlich erscheinende Mitteilungsblatt *Die Ausprache* hinzu, die im kulturbundeigenen Aufbau-Verlag erscheinen.¹⁶ Dennoch lässt es sich der vielbeschäftigte Funktionär Becher nicht nehmen, nicht nur an den Trauerzeremonien für Hauptmann auf Hiddensee teilzunehmen, sondern an der Seite von Pohl auch Hauptmanns Sarg zu tragen. Pohl berichtet über die Feierlichkeiten anlässlich des Begräbnisses von „Ansprachen“, die nach den üblichen „Riten der Propaganda“ abliefen. „Nur Johannes R. Becher fand einen menschlichen Ton. Wilhelm Pieck beanspruchte den Toten für die kommunistische ‚Einheitspartei‘, Generaloberst Tulpanow nannte ihn, der ‚verbunden mit der sozialistischen Arbeiterbewegung, von antimilitaristischer und preußengegenseitlicher Haltung‘ gewesen sei, ‚einen jener deutschen Propheten, die ihr Volk aus der Finsternis in das strahlende Licht des Kommunismus führen durften‘: SED-Funktionäre redeten vom ‚Sieg über die Mächte der Reaktion‘ oder schilderten Hauptmanns ‚starke Stimme der Empörung gegen die zaristische Tyrantie‘.“

¹⁵ In der Becherschen Briefausgabe finden sich zwei Briefe von Becher an Hauptmann vom 26. November 1945 und vom 1. April 1946, worin es heißt: „Zu Ihrem 83jährigen Geburtstag habe ich außerdem im Rundfunk gesprochen, vielleicht ist diese Stimme zu Ihnen gedrungen. Verschiedentlich versuchte ich, nochmals zu Ihnen zu fahren, aber die Schwierigkeiten, die sich diesem Unternehmen entgegenstellten, waren zu groß.“ *Johannes R. Becher, Briefe 1909-1958*. Hg. Rolf Harder unter Mitarbeit von Sabine Wolf und Brigitte Zessin, Berlin/Weimar 1993. S. 289.

¹⁶ Vgl. dazu Magdalena Heider. „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands.“ SBZ-Handbuch. Hgg. Martin Broszat und Hermann Weber. München 1990. S. 714-733; Ursula Heukenkamp. „Geistige Auseinandersetzung. Das Konzept der demokratischen Erneuerung der Kultur im Spiegel der Zeitschrift ‚Sonntag‘ (1946-1948)“ Weimarer Beiträge 36 (1990) H. 4. S. 552-561; außerdem Anneli Hartmann/Wolfram Eggeling. *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953*. Bochum 1994 (unveröffentlichtes Typoskript; hier besonders die S. 193-200, 239-248).

nei und Barbarei.“ Die Walzen der Propaganda liefen – genau nach dem „Zeremonial“.“¹⁷

Das Grab schließt sich – und längst ist der Dichter Gerhart Hauptmann heimgeführt worden ins neue sozialistische Reich, eingemeindet worden als deutscher Nationalautor, als moderner Klassiker, der wie alle guten Klassiker auf der richtigen Seite der Geschichte, von Humanität, Antifaschismus und demokratischer Erneuerung Deutschlands im Zeichen des Sozialismus steht. Um es in der Rhetorik zentnerschwerer Leerformeln auszudrücken, wie sie einem Alexander Abusch, immerhin einem von Bechers späteren Generalsekretären, in seinen Memoiren leicht aus der Feder fließen: Gerhart Hauptmann starb „im Glauben an eine Erneuerung Deutschlands durch uns.“¹⁸ Auf derselben Linie liegt Bechers mutmaßlich letzte Äußerung über Hauptmann, die er als Beitrag für ein Programmheft des Kreistheaters Kar-Marx-Stadt anlässlich einer „Rose Bernd“-Aufführung im Januar 1954 abgeliefert hat. Darin ist u.a. von der „starke[n], ursprüngliche[n] poetische[n] Kraft Gerhart Hauptmanns“ die Rede, die „immer wieder Mut und Stärke zu verleihen“ in der Lage sei für „die Bewältigung unserer Gegenwartsaufgaben.“ Becher lobt den „tiefe[n] humanistische[n] Ideengehalt seiner Werke“ und glaubt Hauptmanns Testament genau zu kennen: „das Reich des Menschen zu gründen, das ein Reich der Freiheit, der Völkerverbrüderung und des Friedens ist.“

Wie beglückt wäre er, unser großer Gerhart Hauptmann, gewesen, schließt demgemäß Becher seinen Beitrag, hätte sich ihm noch die Möglichkeit geboten, die Errungenschaften, wie sie inzwischen auf dem Boden der Deutschen Demokratischen Republik gewachsen sind, persönlich erleben und an ihrer Weiterentwicklung tatkräftig teilhaben zu dürfen.¹⁹

Die letzten Worte – sie klingen verräterisch. Nahtlos wird hier die Linie vom Klassiker und Humanisten zum sozialistisch-realisch gewendeten

¹⁷ Pohl, a.a.O. S. 113; vgl. dazu auch die „Rede anlässlich des Traueraktes zum Tode Gerhart Hauptmanns“ vom führenden Mitglied der sowjetischen Militäradministration Sergej I. Tjulpanow, der Hauptmann „trotz einiger Irrungen entschieden zu den fortschrittlichen Geistern zählt.“ S. L Tjulpanow, Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen, Berlin/Weimar 1984. S. 14.

¹⁸ Alexander Abusch. *Mit offenem Visier, Memoiren*. Berlin 1986. S. 227.

¹⁹ Zit. nach: Johannes R. Becher. *Über Literatur und Kunst*. Hg. Marianne Lange. Berlin 1962. S. 195f.

und gewandelten Nationalautor gespannt. Ein teleologisches Finale, das so zwangsläufig abrollt, wie Becher auch seine eigene Biographie (re-)konstruiert. Denn für Becher haben Leben und Werk Hauptmanns in gewisser Weise eine Vorbildfunktion; er stilisiert ihn zu einem Wahlverwandten. „Der gespaltene Dichter“²⁰ Johannes R. Becher erkennt sich im älteren Hauptmann wieder, erkennt die politischen Irritationen und Widersprüche, die Verwerfungen innerhalb einer Biographie und ihrer Planung, am Ende – gut marxistisch, d.h. im Sinne einer durch Georg Lukács eingeübten hegelianischen Lesart des Marxismus – gar die historischen Notwendigkeiten. Bei ihm, behauptet Georg Lukács in seinen autobiographischen Notaten *Gelebtes Denken*, sei jedenfalls jeder Entwicklungsschritt die konsequente Fortsetzung früherer Etappen gewesen; es gebe keine anorganischen Momente, keine Risse und Sprünge?²¹ Eine ähnlich hybride Konstruktion seiner Biographie mag wohl Becher vorgeschnellt haben, und in Hauptmann, so scheint mir, hat er – selbst älter geworden – jemanden erkannt, der die Synchronisation mit dem Zeit- und Weltgeist nachvollzogen und am Ende, divinatorisch, wie es großen Klassikern, Realisten der Weltliteratur, ansteht, bereits die Perspektive auf den nächsten, künftigen Entwicklungsschritt im historischen Kontext (sensu Lukács: *Das Problem der Perspektive*) antizipiert hat.

III

Schauen wir uns in einigen Grundzügen die Entwicklung Bechers an. Ein letztes Mal mag hier Gerhart Pohl zitiert werden, der in seinem Hauptmann-Büchlein eine bemerkenswerte Feststellung Bechers überliefert hat.

²⁰ Titel eines Buches, das Gedichte, Briefe und Dokumente Bechers aus den Jahren 1945 bis 1958 enthält, die die Zerrissenheit und tiefe Widersprüchlichkeit des Dichter-Politikers deutlich machen. Im Resümee des Herausgebers Carsten Gansel: „Der Politiker Becher lässt den Dichter Becher nur in Ausnahmen die Abgründe des Ichs an die Oberfläche und in die Struktur der Texte holen. Das Über-Ich arbeitet als Zensor, und wo es beim Schreiben nicht eingreift, walten es vor der Drucklegung: Schubladentexte! Der Widerspruch zwischen Dichten und Funktionieren erwies sich für Becher als unauflöslich.“ *Der gespaltene Dichter* Johannes R. Becher. HG. Carsten Gansel, Berlin 1991. S. 30

²¹ Vgl. Georg Lukács. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. (Red.) István Eörsi. Frankfurt/M. 1981. S. 132; vgl. auch S. 186f.

Auf die Frage Pohls, der Becher aus den bewegten Jahren der Weimarer Republik kennt, warum er so fanatisch sei, antwortet Becher:

Nach dem ersten Weltkrieg gab's für mich nur drei Möglichkeiten: die katholische Kirche, die Rechtsradikalen oder die Kommunisten. Ich habe mich für diese entschieden. Ihnen halte ich die Treue ...²²

Diskursüberschneidungen und irritierende Interferenzen scheinen hier auf, wie sie für die junge Generation der Expressionisten so typisch sind: Gemeinsamkeiten zwischen Rechts und Links in der Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Saturiertheit, jener von der Generation der Väter und Großväter geprägten Zeit, gegen die bereits die Naturalisten Sturm gelaufen sind.²³ Ein Haß auf die „Großstädte und das Geistesleben“ (Georg Simmel), der sich hüben und drüber wortreich artikulierte. Oft und gern findet sich der Hinweis auf Ernst Jüngers Passagen aus den *Stahlgewittern* oder dem *Kampf als inneres Erlebnis*, worin die moderne Großstadt und überhaupt Zivilisation so perhorresziert wird. Heideggers Analysen der Welt des ‚Man‘ speisen sich aus derselben Erfahrung; aber auch noch Lukács‘ Verdinglichungstheorem, ein Destillat seiner Marx/Engels-, Weber- und Simmel-Lektüren, angereichert mit einem gerüttelten Maß an großstädtisch geprägten Erlebnissen (Budapest/Berlin/Wien), schöpft aus dieser Quelle. Hans Mayer kommt in seinen Erinnerungen, die sich mit der Frühphase der DDR befassen, im Kapitel über Becher zum Resultat, daß Becher „insgeheim bis zum Schluß ein Expressionist“ war und blieb, „weil er die Trennung von Leben und Schreiben nicht anerkannte.“²⁴ Aber einer zugleich, das sollte man dieser Einschätzung hinzufügen, mit schlechtem Gewissen, einer, für den der bürgerliche Selbsthaß bis zum Schluß Antrieb eines unaufhörlichen literarischen Produktionsausstoßes gewesen ist.

Am Anfang steht – gut expressionistisch – der Haß auf den Vater als die Inkarnation der etablierten bürgerlichen Ordnung. Hinzu kommt ein exaltierter Größenwahn, eine bereits von seinen Lehrern gerügte „maßlose Dichtereitelkeit.“²⁵ Becher in einem Brief an den damals noch ge-

²² Pohl, a.a.O. S. 66.

²³ Vgl. dazu „Auf der Suche nach der verlorenen Totalität. Ernst Jünger und Georg Lukács.“

²⁴ Hans Mayer. *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine deutsche demokratische Republik*. Frankfurt/M. 1991. S. 114.

²⁵ Dies jedenfalls eine Äußerung des Gymnasialprofessors W. Engelhardt vom 30.6.1910; zit. nach der (noch unveröffentlichten) Becher-Chronik von Jens-

schätzten Richard Dehmel vom 7.11.1909: Am Todestage Liliencrons habe er sich „geschworen, auch einer der Großen zu werden und neu zu streben, um mein Ziel zu erreichen.“²⁶ Jacob von Hoddis‘ Gedicht *Weltende* bedeutet für den jungen Dichter eine Offenbarung, führt ihm plötzlich vor Augen, daß „diese Welt der Abgestumpftheit und Widerwärtigkeit [...] zu erobern, bezwingbar zu sein“ scheint. Später schreibt er darüber:

Wir fühlten uns wie neue Menschen, wie Menschen am ersten geschichtlichen Schöpfungstag, eine neue Welt sollte mit uns beginnen, und eine Unruhe, schworen wir uns, zu stiften, daß den Bürgern Hören und Sehen vergehen sollte und sie es geradezu als eine Gnade betrachten würden, von uns in den Orkus geschickt zu werden.²⁷

Und Becher schreibt sich aus, verströmt sich in einer Flut von Gedichten, wenig später auch in Dramen und schließlich in Prosaformen. Früh vollzieht er die Politisierung und Radikalisierung der expressionistischen Bewegung mit, lehnt vehement und barsch die zeitgenössischen Künstler (u.a. Klabund und jetzt auch Dehmel) ab, um nach einem „zuverlässigen[n] Führer“ zu rufen. „Die Kunst ist ein schmutziges Geschäft. Laßt uns Literatur schreiben: exclusive, tendenziösste, praktische.“²⁸ Harry Graf Kessler gegenüber, seinem zeitweiligen Mäzen, offenbart er in vielen Gesprächen sein poetisch-politisches Credo: von den modernen Literaten schätzt Becher insbesondere Stefan George, auch Arno Holz; literarische Kunstwerke müßten vor allem wirken, ethisch wie politisch. In einem Eintrag Kesslers in sein Tagebuch unter dem Datum vom 19.6.1916 heißt es u.a.:

Im Prinzip will er, daß man Kunstwerke nach ihrer Wirkung beurteile. Gut sei ein Werk, das die Menschen gut mache: gut = ‚anständig‘. Die ethische und politische Wirkung ist ihm der Maßstab

Fietje Dwars, die wertvolles Material aus unveröffentlichten Quellen aufbereitet. (Zitat Typoskript S. 6). Vgl. dazu jetzt insgesamt auch Jens-Fietje Dwars. *Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des Johannes R. Becher*. Berlin 1998.

²⁶ Becher. Briefe I (wie Anm. 15). S. 8.

²⁷ Ders. „Weltende.“ *Johannes R. Becher, Lyrik, Prosa, Dokumente*. Hg. Max Niedermayer. Wiesbaden 1965. S. 5f.

²⁸ Ders./Heinrich F. Bachmair. *Briefwechsel 1914-1920. Briefe und Dokumente zur Verlagsgeschichte des Expressionismus*. Hg. Maria Kühn-Ludewig, Frankfurt/M. 1987. S. 78 (aus einem Brief an Bachmair vom 25.1.1915).

für den Wert eines Kunstwerkes. Also genau entgegengesetzt der Theorie des ‚*part pour l'art*‘. Er will durch seine Werke unmittelbar politisch wirken.²⁹

Diese Haltung forciert er noch in den Folgejahren bis 1921, bis zu jener Zeit, da er mit dem Expressionismus (mindestens verbal) hart abrechnet und schließlich und bis an sein Lebensende Literatur in den Dienst der Sache, zunächst der Partei, des Sozialismus, am Ende des Staatsapparats stellen wird. Becher an seinen ersten Verleger und Freund aus frühen Tagen Bachmair am 13.10.1916:

der Dichter ist ein bestimmtes Mittel (Werkzeug) der Idee. B.[echer] ist das Werkzeug der sozialistischen Idee: auf dieser Bahn fügen sich seine Erlebnisse, nur unter dieser Perspektive betrachtet, bzw. gestaltet er.³⁰

Ein psychiatrisches Gutachten, dem man wertvolle Erkenntnisse über Bechers Persönlichkeit entnehmen kann, vermerkt anlässlich eines dreiwöchigen Klinikaufenthalts (6.-23.6 '17) zwecks Morphin-Entzugs, daß Bechers Ideal ein Reichstagsmandat sei.³¹

Dichtung und Politik – hier schießen sie denn endlich zusammen, geradlinig und folgerichtig. Und Zielperspektive ist ein neues Deutschtum. An die Frau vom Leiter des Insel-Verlags, Katharina Kippenberg, notiert Becher am 26.3.1920 unter Bezug auf seine Rosa Luxemburg-Hymne, daß er auf den Namen Rosa Luxemburgs gern verzichtet hätte,

aber im Ganzen beurteilt [...] bekommt auch das revolutionäre Einzelmoment ein anderes Gesicht. Denn ich bin reaktionär ebenso wie revolutionär, Deutschen-Hasser ebenso wie unerhört sehnstüchtig nach dem Idealbild des ‚Deutschen‘. Ich bin voll von Widersprüchen, die aber in mir selbst keine Widersprüche sind.³²

Auf derselben Linie bewegt sich der Brief an Anton Kippenberg vom August 1920, wo davon die Rede ist, daß er vom Bild des Deutschen verfolgt wird. „Ich will diesen mißbrauchten und gelästerten Namen mit einem neuen Gehalt füllen; [...].“ Im Nachsatz dann die Absage, die periodisch in vielen Zeugnissen wiederkehren wird, an die expressionistische Bewegung: „Ich übersehe heute klar: der Expressionismus hat

²⁹ Tagebuch Kessler, zit. nach: Dwars. *Becher-Chronik*. Typoskript. S. 25

³⁰ Briefwechsel Becher-Bachmair (wie Anm. 28). S. 136.

³¹ Zit. nach Dwars. *Becher-Chronik*. Typoskript. S. 39.

³² Becher. Briefe I (wie Anm. 15). S. 84.

abgewirtschaftet. Es war eine Phrase, ein Programm.“³³ Später spricht er auch von einer „gehirnlichen Konstruktion“³⁴, beschimpft – hier winkt dann Ernst Jünger – „jenes Gezücht vom Café in seiner verseuchten Stadt-Luft.“³⁵ 1921 ist die Entwicklung Bechers zum politischen Literaten im wesentlichen abgeschlossen – der Politiker wartet noch auf seinen Auftritt.

Der Rest ist bekannt und schnell erzählt: ab 1923 verstärkte Parteiarbeit in der KPD, in die er bereits 1919 eingetreten ist, längere Aufenthalte in der SU Ende der 20er Jahre, ab 1928 Vorsitzender des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, 1933 Emigration, zunächst nach Frankreich, ab 1935 in der SU, intensive Freundschaft und Zusammenarbeit mit Georg Lukács, Chefredakteur der *Internationalen Literatur/Deutsche Blätter*, Juni 1945 Rückkehr nach Berlin, Gründung des Kulturbundes, dessen Präsident er wird, 1954 Wahl zum ersten Kulturminister der DDR. Ein Mann der Partei, hundertprozentig, mindestens nach außen. „Unser höchstes Freiheitsgefühl“, so äußert er sich in einer Diskussionsrede auf der 15. Tagung des ZKs der SED vom 24.-26. Juli 1953, „besteht in der Parteidisziplin.“³⁶ Worauf das Protokoll vermerkt: Lebhafter Beifall.

Aber Becher – das ist die Tragik dieses Lebens – bleibt nicht nur ein gespaltener Dichter und erleidet als solcher das Büchnersche Schicksal, Poesie und Politik eben nicht mehr zusammenbringen zu können, sondern ist eine zutiefst gespaltene Persönlichkeit. Er durchschaut oft genug die furchtbaren Machtspiele und reagiert darauf entweder zynisch-distanziert oder flüchtet sich in Krankheit und Drogenexzesse³⁷; andererseits

³³ Becher und die Insel. Briefe und Dichtungen. Hgg. Rolf Harder und Ilse Siebert. Leipzig 1981. S. 197

³⁴ Vgl. Becher. Briefe I. S. 99.

³⁵ Vgl. ebd. S. 90.

³⁶ Ders. „Diskussionsrede auf der 15. Tagung des Zentralkomitees der SED, 24.26. Juli 1953 (Herrnstadt-Prozeß).“ *Der gespaltene Dichter*, a.a.O. S. 108.

³⁷ Vgl. dazu etwa den Beitrag von Gansel (wie Anm. 20). Ein bemerkenswerter Eintrag findet sich auch in Alfred Kantorowicz' *Deutschem Tagebuch*, wo Kantorowicz von seinem ersten Nachkriegsbesuch bei Becher berichtet: „Fand einen bösartigen Parteigeheimrat. Er sprach wie in einer Funktionärsversammlung, wo man jeden falschen Zungenschlag vermeiden muß, beständig auf der Hut; selbst sein Zynismus war humorlos geworden. Er war ganz offiziell, der Herr Präsident des Kulturbundes, Spitzenfunktionär, und wie man schon an seinem bewachten Wohnsitz sehen konnte, der Macht ganz nahe –

möchte er um jeden Preis den eigenen Platz an der Sonne im Talmiglanz dieser Macht genießen und ist überzeugt von der welthistorischen Überlegenheit des Sozialismus. Dann wieder hat es den Anschein, wenn man einem Zeugnis wie Walter Jankas Memoiren trauen darf, daß Becher die Chance innerparteilicher Reformen nach Chruschtschows Enthüllungen mindestens gespürt haben muß, letzten Endes jedoch, wie sich dann nach den Ungarn-Ereignissen und rund um die Affaire Lukács in aller Schärfe zeigt, ängstlich vor den Konsequenzen zurückgeschreckt ist?³⁸ Lukács ist es auch, der in seiner Autobiographie den Freund aus frühen Berliner und Moskauer Tagen als einen „sehr feige[n] und impressionable[n] Mensch[en]“ bezeichnet hat.³⁹

Eine widersprüchliche, ja gespaltene Persönlichkeit. Lassen sich Dichtung und Doktrin miteinander vereinbaren? – Je länger und mehr Becher als führender Funktionär ins Tagesgeschehen eingespannt ist, desto intensiver ringt er in den letzten Lebensjahren, zwischen 1952 und 1957, um die Grundlagen einer Poetik, die er, Vielschreiber, der er ist, in vier voluminösen Bänden vorlegt. Kern seiner Überlegungen, die neben einer Vielzahl von Interpretationen kanonischer Texte der Weltliteratur vor allem eine Selbstrechtfertigung darstellen, ist der Gedanke von einer ‚Dichtung im Dienst‘. Geheimes Ziel – hier mögen die Einflüsse von Georg Lukács‘ seit den dreißiger Jahren währenden Reflexionen zu einer marxistischen Ästhetik und Poetik stark nachgewirkt haben⁴⁰ – ist eine Theorie des Klassischen. Um es pointiert zu formulieren: die Konzeption des Klassischen bildet so etwas wie Bechers verschwiegene ,pièce de rési-

Pieck, Ulbricht, Grotewohl, Dahlem und etwa zwei Dutzend weitere Statthalter, die damals die Führungsgruppe der Partei bildeten, waren in diesem Ghetto seine Nachbarn.“ A.K. *Deutsches Tagebuch*. Bd. 1. Hg. Andreas W. Mytze. Berlin 1980. S. 257f.

³⁸ Vgl. Walter Janka. *Schwierigkeiten mit der Wahrheit*. Reinbek 1989. S. 37-42.

³⁹ Lukács. *Gelebtes Denken* (wie Anm. 21). S. 180.

⁴⁰ Vgl. dazu den insgesamt doch eher oberflächlichen Aufsatz von Heinz-Jürgen Staszak. „Das Literaturkonzept von Georg Lukács als Moment neuer Literaturverhältnisse.“ *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock*. 34. Jg. 1985. S. 11-16; kaum zu gebrauchen, wenn auch als ideologiegeschichtliches Dokument der DDR-Literaturwissenschaft von einigem Interesse ist Simone Barck. „Wir wurden mündig erst in deiner Lehre ...“. Der Einfluß Georg Lukács‘ auf die Literaturkonzeption von Johannes R. Becher.“ *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*. Hg. Werner Mittenzwei, Leipzig 1975. S. 249-285; insbesondere hier S. 256f. (mit fatalen Geschichtsklitterungen!).

stance‘ im Denken, die ästhetische Sphäre einer ewigen Klassizität funktioniert als ideologisches Bollwerk – als Flucht aus und vor der Tagespolitik. In einer Tagebuchnotiz von 1951 nennt er jene Größen der Kunst und Kulturgeschichte, die er metaphorisch zu Bergen verklärt, „in deren Schatten“ er, Becher, geboren wurde: von Homer über Shakespeare, Bach und Gryphius, Goethe, Stendhal und Keller bis zu Marx, Engels und Lenin reicht die illustre Schar.⁴¹ Die großen Kunstwerke überliefern für Becher im Sinne Lukács‘ das „Gedächtnis der Menschheit“⁴², sie sind humanistisch und realistisch zugleich, dabei immer auch nach Bechers Meinung im Anschluß an Goethe Ausdruck einer im Hintergrund anwesenden nationalen Kultur.

Niemand auf dieser Menschenwelt wäre ausfindig zu machen, der nicht gedient hätte, entweder so oder so oder teils so, teils so. Es wäre wahrhaft an der Zeit, das gedankenlose Gefasel von der Dienstlosigkeit, der Unparteischkeit und Unparteilichkeit, von einer engagierten Kunst und Literatur zu beenden und endlich einzusehen, daß der Begriff einer ‚reinen, interesselosen‘ Kunst ein lebloses Abstraktum ist und die Erde kein Vakuum ist, worin Menschen und Menschengesellschaften existieren, die keine sind.⁴³

So heißt es in Bechers *Das poetische Prinzip*, das natürlich gegen die nur wenige Seiten später im Namen Gottfried Benns zusammengefaßte ästhetische Moderne gerichtet ist. „Ich hatte die Wahl, Becher oder Benn zu werden, und auch Benn konnte wählen. Wir haben uns für die entschieden, die wir geworden sind.“⁴⁴

Auf dem Wege dahin – hier schließt sich wieder der Kreis – hat Becher im Anschluß an Goethe und das Bemühen, nach dem Ende der Kunstperiode den Gedanken der Klassizität weiter zu bewahren, auch zu Gerhart Hauptmann gefunden. Galt dieser für Becher in den 20er und 30er Jahren noch insgesamt als „Repräsentant“ der Klasse des Bürgertums, der seinen „Frieden“ „mit den herrschenden Mächten geschlossen“ hätte⁴⁵, so mutiert er nach Kriegsende und vollends in den 50er

⁴¹ Zit. nach: Johannes R. Becher. *Bildchronik seines Lebens*. Hgg. Lilly Becher und Gert Prokop. Berlin 1963. S. 268f.

⁴² Georg Lukács. *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Textrevision Jürgen Jahn, Berlin/Weimar 1981, Bd. 1. S. 485.

⁴³ Zit. nach: Johannes R. Becher. *Lyrik, Prosa, Dokumente*. A a.O. S. 163

⁴⁴ Ebd. S. 173.

⁴⁵ Zit. nach: H.D. Tschörtner. „Johannes R. Becher und Hauptmann.“ Ders. *Ungeheures erhofft. Zu Gerhart Hauptmann – Werk und Wirkung*. Berlin 1986. S.

Jahren zum herausragenden deutschen Nationalautor, zum modernen Klassiker, dessen Jugendgedicht „Ich kam vom Pflug der Erde“ Becher in seiner *Poetischen Konfession* von 1953 ausdrücklich als aufbewahrentwert erscheint, weil darin „in schöner, schlichter Weise alle die Elemente enthalten“ sind, „welche zur Geburt und zum Wesen eines Gedichts gehören.“⁴⁶

Es existiert eine Photographie aus dem Winter 1945, das einen an seinen Schreibtisch in Berlin-Niederschönhausen in Lektüre versunkenen Johannes R. Becher zeigt.⁴⁷ Im Vordergrund ein mit Zeitschriften, Büchern und Typoskripten übersäter Tisch, dahinter auf der Fensterbank, über die ganze Länge verteilt, eine Bücherreihe; darauf steht in der linken Ecke und durch die Position des Fotografen unmittelbar links hinter Bechers geneigten Kopf gerückt eine eingerahmte Photographie, die das Greisenhaupt Gerhart Hauptmanns zeigt: zwei deutsche Dichter im neuen Deutschland. „Das Foto. Eine Ahnung.“ (Guntram Vesper)

259f., wo auf einen Aufsatz Bechers von 1932, „Hauptmann, der Repräsentant“, hingewiesen wird, der in einem Sammelband erschienen ist: *Gerhart Hauptmann und das junge Deutschland*. Hg. Ludwig Kunz. Breslau 1932. – Tschörtners Essay bleibt freilich an der Oberfläche und resümiert lediglich verschiedene Äußerungen Bechers zu Hauptmann.

⁴⁶ Zit. nach: Johannes R. Becher. *Über Literatur und Kunst*. A.a.O. S. 602.

⁴⁷ Abgebildet ist dieses Foto in dem Band Johannes R. Becher. *Bildchronik seines Lebens*. A.a.O. S. 182. – Einen ausdrücklichen Dank möchte ich an dieser Stelle Anneli Hartmann, Wolfram Eggeling, Guntram Vesper sowie ganz besonders Jens-Fietje Dwars sagen für Hinweise, Anregungen, Tips und Diskussionen.

Zur Ontologie des Alltags

Die späte Philosophie von Georg Lukács

I

Während der Arbeit an seinem großen Altersprojekt, der *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, schreibt Lukács am 22.11.1967 einen Antwortbrief an den Wiener Philosophen Günther Anders, worin er sich für die Über- sendung von dessen Buch *Die Schrift an der Wand* bedankt und zugleich auf die Gemeinsamkeiten ihrer Fragestellungen hinweist.

Ich bin überhaupt der Ansicht, daß das, was dort [in *Die Schrift an der Wand* (W.J.)] in Angriff genommen ist, zu den wichtigsten Fragen der Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit gehört: nämlich die genaue Untersuchung dessen, was ich eine Ontologie des Alltagslebens nennen würde. Das ist ein Fragenkomplex, an der Philosophie, Soziologie etc unserer Tage achtlos vorbeizugehen scheinen, und die gegenwärtige Literatur ist in ihrer Mehrzahl derart in einem artistischen Naturalismus steckengeblieben, daß man aus ihr über diese Frage so gut wie nichts lernen kann. Hier ist der Gegensatz zur alten großen Literatur (denken Sie an Balzac oder Stendhal, an Tolstoi oder Tschechow) vielleicht am auffallendsten. Und ich glaube, daß man das Denken und Fühlen der Menschen auf ihrer höchsten Höhe, also in der besten Poesie und Literatur und natürlich auch in der Philosophie nie wird begreifen können, wenn man die in jeder Periode verschiedene Ontologie des Alltagslebens nicht erfaßt und nicht analysiert. (Brief Lukács' an Günther Anders, 22.11.1967; Lukács-Archivum)

Unabhängig von Lukács' Einschätzung, daß es eine gewisse Übereinstimmung zwischen ihm und Günther Anders gebe, was mit gutem Recht bezweifelt werden kann, klingt doch unüberhörbar aus dieser Briefstelle Lukács' großes Thema seiner letzten Schaffensjahre heraus: die Ontologie des gesellschaftlichen Seins und damit und im eigentlichen eine konkrete Ontologie des Alltags und der Alltäglichkeit. Auch der Zusammenhang von Ästhetik und Ontologie, von Kunst und Alltag wird deutlich ausgesprochen.

Immer wieder wird man, wenn man sich mit Lukács' Spätphase beschäftigt, auf den Begriff des Alltags, auf die Strukturen der Lebens- und Arbeitswelt stoßen. Sie ist das geheime Gravitationszentrum seiner Philo-

sophie, Ausgangs- und Endpunkt all seiner Denkbewegungen. Und ihre Reflexion ist zugleich der konkrete Anlaß und Bezugspunkt bei seiner Auseinandersetzung und Abrechnung mit dem Stalinismus, worin er seit den 50er Jahren das Motiv seiner Philosophie gesehen hat. Denn nicht erst die Ontologie und die im Zusammenhang mit ihr entstandene Schrift *Demokratisierung heute und morgen* (1968), sondern schon die Ästhetik enthält und formuliert an verschiedenen Stellen eine Kritik des Stalinismus und redet einer gründlichen Renovierung des marxistischen Projekts das Wort. Es gehe ihm, wie es bündig in einem Brief an den Freund und Vertrauten Ernst Fischer vom 26.4.1965 heißt, insgesamt um „(d)ie Renaissance des Marxismus“; „deren Vorbereitung“ betrachte er als seine „Lebensaufgabe.“ (Lukács-Archivum) Bei verschiedenen Gelegenheiten, in Reden und Interviews, kommt er auf diesen Grundimpuls seiner Philosophie zurück. Man müsse den Marxismus „restaurieren“ (Lukács 1970. S. 91), erklärt er einem Interviewpartner; darunter versteht er im philosophisch-theoretischen Bereich die grundsätzliche Abrechnung mit dem Stalinismus und die Rückbesinnung auf die Klassiker Marx, Engels, Lenin – das „wirkliche[] Verständnis des Marxismus“ (Lukács 1970. S. 95) – sowie auf politisch-praktischer Ebene die Demokratisierung des Alltagslebens:

Demokratische Selbstverwaltung soll auf die einfachste Ebene des Alltagslebens ausgedehnt werden und von da sich nach oben ausbreiten, so daß schließlich tatsächlich das Volk über die wichtigsten Fragen entscheidet. (a.a.O. S. 145)

Auch in zahlreichen seine Ontologie charakterisierenden Äußerungen verweist Lukács nachdrücklich auf die Bedeutung des Alltagsbegriffs innerhalb seines ontologischen Rekonstruktionsversuchs des Marxismus und streicht dabei die Größe der Klassiker, insbesondere Lenins heraus, der in seinen Schriften immer „das gesamte Alltagsleben der Menschen ins Auge (gefaßt habe).“ (a.a.O. S. 82) Und noch die Ethik, ein Werk, über dessen Ausarbeitung Lukács gestorben ist und von dem lediglich Bruchstücke und Fragmente erhalten sind, stellt die Reflexion des Alltagslebens zentral in den Mittelpunkt. Denn der Alltag sei der jeweilige Bezugspunkt, die vermittelte Unmittelbarkeit, an der die Realisierung der Ethik und ihres normativen Postulats, des Selbstseins des Menschen bzw. „des Menschheitlichen“, abgelesen werden könne.

Trotzdem besteht eine auffällige Diskrepanz zwischen der tatsächlichen systematischen Bedeutung des Alltagsbegriffs und seiner faktisch

nur beiläufigen Erwähnung im Spätwerk. Abgesehen nämlich vom ersten Kapitel der großen Ästhetik, das den „Problemen der Widerspiegelung im Alltagsleben“ gewidmet ist, hat sich Lukács selten intensiver weder mit dem Alltagsdenken noch -handeln beschäftigt. Auch den Status einer Kategorie hat er dem Alltag im Konzept der Ontologie verwehrt, was um so mehr verwundert, als Lukács in der Ästhetik noch moniert hat, daß „der Alltag, dieses wichtige, den größten Teil des menschlichen Lebens umfassende Gebiet, philosophisch so wenig untersucht (worden ist).“ (Lukács 1981. Bd. 1. S. 32) – Deshalb wird zu klären sein, welche Rolle der Alltag im Lukácsschen Spätwerk spielt, ob und wie sich die Diskrepanz auflösen lässt, aber auch – und dies zunächst – wo theoriegeschichtlich der Alltag in Lukács‘ Philosophie auftaucht.

II

Die Durchsicht von Lukács‘ frühen marxistischen Schriften fällt bezüglich der Alltagskategorie unter dem Strich negativ aus. Weder im Zentraltext der 20er Jahre, in *Geschichte und Klassenbewußtsein*, noch in den zahllosen literaturtheoretischen und ästhetischen Aufsätzen und Essays der 30er Jahre wird der Alltag problematisiert. Zwar spricht Lukács an zwei bemerkenswerten Stellen in *Geschichte und Klassenbewußtsein*, wovon die eine ausdrücklich Bezug nimmt auf Ernst Blochs *Geist der Utopie* und den darin entwickelten Begriff vom „Dunkel des gelebten Augenblicks“, vom „schädliche(n) Raum“ der Gegenwart und insgesamt von der „Unmittelbarkeit des gedankenlosen Alltags.“ (Lukács 1976. S. 348 u. 195) Andererseits jedoch – und das klingt modo negativo in den Formulierungen bereits an – kann Lukács‘ messianisches Konzept, das zwischen den Polen der Verdinglichung (mit Blick auf die bürgerlich-kapitalistische Formation) und der kommunistischen Utopie (als dem geforderten historischen Telos) oszilliert, den Alltag nur als aufzuhebendes, als zu transzendierendes Moment begreifen. Der Alltag steht dem revolutionären proletarischen Klassenbewußtsein nur hindernd im Weg und muß beseitigt werden. Denn er markiert – bezogen auf das empirische, contingente Einzelbewußtsein – eine Schranke, hinter der steckenzubleiben das tödliche Ende des revolutionären Prozesses und Progresses bedeuten würde. Insofern muß Lukács, der das Klassenbewußtsein des Proletariats hegelisch als geschichtsmächtigen Faktor begreift und die proletarische Partei als dessen Transmissionsriemen installiert, den Alltag auch als verschwin-

dendes Moment setzen. Folgerichtig schließt er dann auch an der zitierten Stelle:

Erst wenn der Mensch die Gegenwart als Werden zu erfassen fähig ist, indem er in ihr jene Tendenzen erkennt, aus deren dialektischem Gegensatz er die Zukunft zu schaffen fähig ist, wird die Gegenwart, die Gegenwart als Werden, zu seiner Gegenwart. Nur wer die Zukunft herbeizuführen berufen und gewillt ist, kann die konkrete Wahrheit der Gegenwart sehen. (Lukács 1976. S. 348)

Hierin wird zweierlei miteinander enggeführt, „die herbeizuführende, die noch nicht entstandene Zukunft“ (ebd.) und zugleich das historische Subjekt, das Proletariat, das eben dazu bestellt ist. Die Teleologie aber, die den Gesamtentwurf von *Geschichte und Klassenbewußtsein* fundiert, stellt die konkrete Situation, den Alltag, ins Abseits. Das, was eigentlich gefordert wäre, das Aufzeigen von Vermittlungen im Alltag als dem Bodensatz des Klassenkampfes, wird vor der Hand ausgeblendet. Lukács‘ gesamte Argumentation bezieht sich – wiederum gut hegelisch formuliert – auf ein vorausgesetztes (und damit eben nicht gesetztes) historisches Telos, den Sozialismus als „die Gesellschaft der Liebe.“ (Lukács 1975. S. 87) Dadurch jedoch gerät ihm die spezifische gesellschaftliche Situation aus dem Blick.

Ähnlich – wenn auch hier vor einem ästhetischen Hintergrund – verläuft Lukács‘ Argumentation in den Moskauer Schriften aus den 30er Jahren. Wiederum begreift Lukács dort, wo sich ihm der Alltag zwingend stellt, diesen lediglich als aufzuhebendes Moment. Die bedeutendsten und wirkungsgeschichtlich erfolgreichsten Essays, die sich an einer marxistischen Definition des künstlerischen Realismus abarbeiten, benutzen zwar den Begriff des Alltags, um ihn dann aber sogleich als störendes Element zu eskamotieren.

Jedes bedeutende Kunstwerk schafft [...] eine ‚eigene Welt‘. Personen, Situationen, Handlungsführung usw. haben eine besondere, mit keinem anderen Kunstwerk gemeinsame, von der Alltagswirklichkeit durchaus verschiedene Qualität. (Lukács 1977. S. 74f.)

Und über den schaffenden Künstler kann man – das Zitat weiterführend und präzisierend – in dem Essay *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten* von 1936 erfahren:

Je tiefer eine Epoche und ihre großen Probleme vom Dichter begriﬀen werden, desto weniger kann seine Darstellung Alltagsniveau haben. Denn im Alltag stumpfen sich die großen Widersprü-

che ab, erscheinen sie durchkreuzt von gleichgültigen, zusammenhanglosen Zufälligkeiten, erhalten sie ihre wirklich reine und entfaltete Form, die nur dann erscheinen kann, wenn jeder Widerspruch bis in seine äußersten, extremsten Folgerungen getrieben wird, wenn alles, was in ihm enthalten ist, sinnfällig und offenbar wird. [...] Die tiefe Kenntnis des Lebens beschränkt sich niemals auf die Beobachtung des Alltäglichen. Sie besteht vielmehr darin, auf Grund der Erfassung der wesentlichen Züge Charaktere und Situationen zu erfinden, die im Alltagsleben vollständig unmöglich sind, die jene wirkenden Kräfte und Tendenzen, deren Wirksamkeit das Alltagsleben nur verworren zeigt, in äußerster Zuspitzung des Wesentlichen sichtbar machen, in der Klarheit der höchsten und reinsten Wechselwirkung der Widersprüche aufzulegen. (Lukács 1977. S. 176)

Hauptgegner sind für Lukács in den 30er Jahren der Expressionismus, die sich in dessen Auflösung formierende Literatur der Neuen Sachlichkeit und die proletarische Dokumentarliteratur, sind Ottwalt, Bredel und Reger ebenso wie Fallada oder Ehrenburg. Ihnen allen wirft Lukács Gestaltungsunfähigkeit und Realitätsfetischismus vor als Resultate einer theoretisch-begrifflich nicht zureichend erfaßten Wirklichkeit. Die zentrale Problematik von Lukács' „kommunistischer Ästhetik“ (Sziklai 1985. S. 169ff) der 30er Jahre besteht – allen verbalen Distanzierungen zum Trotz – immer noch in einem nicht überwundenen idealistischen Restertbe. Denn er verknüpft das, was er ästhetisch unter dem Titel eines großen realistischen Kunstwerks, eines gestalteten Werks, begreift, mit dem Bewußtsein seines Produzenten. Das theoretische Niveau, das der Schriftsteller erreicht hat – am Ende die theoretische Aneignung des Marxismus und ihre praktische Umsetzung im künstlerischen Werk –, wird von ihm zum Gradmesser fürs Gelungensein der Kunst am Werk bestellt. Anders formuliert: der große Realist – am Ende wieder: der kommunistische Künstler – schafft aus dem Bewußtsein von den und der Einsicht in die historischen Abläufe, die sich teleologisch auf den Sozialismus zubewegen; auf der Werkebene rekonstruiert Lukács diese Bewußtheit am Gehalt der Werke, nämlich inwiefern es ihnen gelingt, den Prozeßcharakter der Wirklichkeit und den darin unterstellten Progreß anschaulich zu machen.

Auch in Lukács' philosophiehistorischen bzw. ideologiekritischen Monographien *Der junge Hegel* und *Die Zerstörung der Vernunft* spielt die Alltagsproblematik keine Rolle, wenngleich Lukács' Hegelrezeption erste Schritte zur Ontologie formuliert. Das ist freilich weniger dem histori-

schen Charakter dieser Arbeiten geschuldet als vielmehr der Tatsache, daß Lukács sie als „Kampfschriften“ (Lukács 1982. S. 11) gegen die Ideologie des Faschismus versteht. Erklärlich wird aber nach ihrer Lektüre und der zweier anderer, vor etlichen Jahren aus dem Nachlaß edierter Schriften, *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* und *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?*, etwas anderes: der kühne – bereits zitierte – Satz aus der Ästhetik, wonach der Alltag philosophisch bislang so wenig untersucht worden sei. Am Ende der Einleitung von *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* heißt es:

Als Schüler Simmels und Diltheys, als Freund Max Webers und Ernil Lasks, als begeisterter Leser Stefan Georges und Rilkes habe ich die ganze hier geschilderte Entwicklung selbst miterlebt. Allerdings – vor, bezüglich[erweise] nach 1918 – auf verschiedenen Seiten der Barrikade. Den Lesern also, die vor den Konsequenzen dieses Buches, vor der Anerkennung der Einheitlichkeit der Entwicklung des bürgerlichen Denkens der imperialistischen Periode bis zum Faschismus zurückschrecken, muss ich hier betonen, daß die Feststellung des Zusammenhangs keine rasche Konstruktion aus polemischen Rücksichten gewesen ist, sondern die Zusammenfassung und Verallgemeinerung eines miterlebten Lebensalters. (Lukács 1982. S. 57)

Lukács distanziert sich darin von den Einflüssen und Lehren, die ihn in seinen Jugendjahren und noch in *Geschichte und Klassenbewußtsein* maßgeblich geprägt haben: die Lebensphilosophie, Simmel, Weber, der Neukanianismus. Und er erschreibt sich eine Wunschbiographie, die sich gemäß den Gesetzen der Gattung vollzieht und in einem Telos, im Marxisten Lukács, der auf der ‚Pointe des gesellschaftlichen Seins‘ steht, schließlich erfüllt.

Auf wann nun Lukács‘ ontologische Wende zu datieren ist, läßt sich nicht mit letzter Gewißheit sagen. Entscheidende Einflüsse verdankt er sicherlich dem ihm durch Wolfgang Harich, dem damaligen Lektor des Aufbau-Verlags, nahegebrachten Nicolai Hartmann, insbesondere dessen *Teleologisches Denken* (1951). Der Darstellung der Hartmannschen Ontologie hat Lukács dann auch ein eigenes Kapitel in seiner *Ontologie* eingeräumt. Zugleich lassen sich jedoch schon in den Jahren 1939 und 1940 deutliche Ansätze zu einer Ontologie erkennen. So hat Lukács zu dieser Zeit das (noch unpublizierte) Typoskript *Was ist das Neue in der Kunst?* geschrieben, von dem Dénes Zoltai zu Recht behauptet, daß bereits hier

wesentliche Gedankengänge der späteren Ästhetik „noch dazu mit betont ontologischem Aspekt“ auftauchen. (Zoltai 1987. S. 225) Ablesbar ist diese ontologische Wende nicht zuletzt am Stellenwert des Alltags, dem nun – den ästhetischen Schriften der frühen 30er Jahre diametral entgegengesetzt – eine überragende Bedeutung zukommt. Den Zusammenhang von Kunst und Wirklichkeit also Alltagsrealität, beschreibend, kann man hier lesen:

[D]ie Kunst rettet bewahrt den unmittelbaren Erscheinungscharakter der Erscheinungen, unmittelbar geht die Kunst über die Unmittelbarkeit der Erscheinungswelt nicht hinaus, ja ihre höchste Bestrebung ist, uns immer wieder in diese Unmittelbarkeit hineinzuführen, die unmittelbaren Erscheinungen des Lebens, so wie sie erscheinen und sind uns vorzuführen. (unveröffentlichtes Typoskript S. 70; Lukács-Archivum)

Und weiter:

Die im Werk künstlerisch gerettete, künstlerisch wieder hergestellte Unmittelbarkeit unterscheidet sich also von der der Wirklichkeit ‚nur‘ darin, daß in jener die wesentlichen Bestimmungen, die sonst nur aus der Totalität der Erscheinungen mit Hilfe der wissenschaftlichen Forschung ergründbar sind, unmittelbar hervortreten. Es wird vom Künstler eine unmittelbare Erscheinungswelt geschaffen, die, man könnte sagen, vom Wesen durchtränkt ist, deren jedes Moment ohne seine Individualität und Unmittelbarkeit aufzugeben, ja gerade diese behauptend und verstärkend, mit lauter Stimme die wesentlichen Zusammenhänge verkündet (a.a.O. S. 76)

Das, was Lukács hier unter dem Titel der „Unmittelbarkeit“ faßt, ist eben die Alltagsrealität, von der er in *Geschichte und Klassenbewußtsein* nur als von einem „schädlichen Raum“ gesprochen hat. Erstmals versucht Lukács in dieser Schrift den Begriff des Alltags, der Alltagsrealität, – in ontologischer Redeweise – das Sosein bzw. Geradesosein einer gegebenen gesellschaftlichen Realität, zu positivieren als factum brutum der Ästhetik. Ein nur flüchtiger Vergleich zwischen den Texten der frühen 30er Jahre und dem Typoskript von 1939/40 vermag kaum Unterschiede festzustellen. In der Tat handelt es sich vermeintlich auch ‚nur‘ um Nuancen – um Nuancen freilich, die einen radikalen Perspektivenwechsel indizieren.

Die ontologische Wende nämlich von Lukács geht von der Akzeptanz einer vorgefundenen Realität aus. Der Alltag wird nicht mehr aus dem Bewußtsein des Produzenten in den Blick genommen, perspektiviert und

in seinem Sosein transzendent, sondern als Bestandteil und ästhetischer Vorwurf für die Kunst angenommen. Die ontologische Wende – hier: der Ästhetik – hat ihr fundamentum in re im vorgefundenen Niveau des gesellschaftlichen Seins, in der Akzeptanz der Alltagsrealität Mit dieser Dominanz der Realität, ja mit deren Primat, setzt Lukács aber einen Schlußstrich unter seine früheren Arbeiten. Kein historisches Telos wird mehr zum Bewertungsmaßstab der Kunst angerufen, und nicht die Bewußtheit oder Unbewußtheit entscheidet mehr über die Gelungenheit der Kunst am Werk, sondern die Intensität der Widerspiegelung der Alltagsrealität. Damit steht diese selbst nun im Zentrum seiner Überlegungen. Ihre „Tendenzen und Latenzen“ (Bloch), kurz: ihre Prozeßhaftigkeit sind Gegenstand ontologischer Reflexionen, die die scheinbare Unmittelbarkeit in ihren Vermittlungen begreifen und am Ende die Wirklichkeit über ihre eigene „vermittelte Unmittelbarkeit“ (H. Plessner) aufklären wollen. Um es in aller Schlichtheit zu sagen: mit der ontologischen Wende vollzieht Lukács einen Perspektivenwechsel vom Bewußtsein auf das gesellschaftliche Sein, präziser: auf das Sosein der Alltäglichkeit. Damit kommt er erst auf dem Umweg der Ontologie beim Materialismus an.

III

In der *Eigenart des Ästhetischen* und der *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* demonstriert Lukács die überragende Bedeutung des Alltags. Zu Recht hat Hans Joas deshalb davon gesprochen, daß „die wohl wichtigste Errungenschaft“ der großen Ästhetik die Anerkennung und Reflexion des Begriffs des Alltagslebens ist.

Er benennt eine Sphäre, die Ausgangs- und Endpunkt jeder menschlichen Tätigkeit ist, insofern sich aus ihr die Fähigkeiten zu und die Anforderungen an „Objektivation“ ergeben, welche wiederum im Alltagsleben ihre letzte Verwendung finden. (Joas, in: Heller 1978, S. 12)

Daß die Frage nach dem Alltag nun gerade im Zusammenhang der Ästhetik auftaucht, hängt vor allem mit Lukács‘ Aufgabenstellung zusammen. Denn er will im ersten, ursprünglich auf drei Teile konzipierten Band der Ästhetik die Eigentümlichkeit der ästhetischen Sphäre, die Eigenart des Kunstwerks, herausarbeiten. Deshalb interessieren ihn auch

die Relationen zu den anderen Sphären. Und dabei rückt dann die Frage des Alltags entscheidend in den Mittelpunkt.

Der Alltag bzw. das Alltagsleben kann insgesamt als Synonym für den Begriff Gesellschaftsleben verstanden werden. Der Alltag oder – ontologisch gesprochen – das jeweilige gesellschaftliche Sein muß als unhintergehbare factum brutum, als Reflexionsbasis genommen werden. Er ist das unmittelbar Gegebene, das Sosein. Und seine Wirklichkeit ist das einheitliche Substrat dessen, was die von Lukács im folgenden dann – unter Rückverweis auf die Leninsche Widerspiegelungstheorie und deren Adaption bei Pawlow – entwickelte Theorie der Widerspiegelungsmodi bedenkt. Lukács unterscheidet drei grundsätzliche Arten der Widerspiegelung, die er die Signalsysteme 1, 1' und 2 nennt. Während das Signalsystem 1 im Bereich der Unmittelbarkeit verbleibt und lediglich einen Reflex auf die Wirklichkeit darstellt, sind in das Signalsystem 1' bereits Vermittlungen eingegangen. Man kann dessen Gebiet als das „aufgehäufte(r) praktische(r) Lebenserfahrungen“ umschreiben. (vgl. Pott 1974, S. 140) Das Signalsystem 2 stellt sodann die bewußte und gewußte, wissenschaftlich reflektierte Aneignung der Wirklichkeit dar. Das Alltagsleben und -denken ist dabei nun der Durchschnittspunkt, – in Hegelscher Terminologie – eine „Knotenlinie von Maßverhältnissen“, die ebenso spontan-unmittelbare Züge aufweist wie gleichzeitig auch immer schon durch das Signalsystem 1' und deren wesentliche Objektivation, die Kunst, wie durch das Signalsystem 2, die Wissenschaft, bestimmt ist. Um es auf den Punkt zu bringen: die Unmittelbarkeit des Alltagslebens wird – auf unterschiedliche Weise – in den beiden Widerspiegelungsarten Kunst und Wissenschaft, einmal mit betont anthropomorphisierender, einmal mit desanthropomorphisierender Tendenz, über sich selbst aufgeklärt und damit vermittelt. Kunst und Wissenschaft, selbst aus dem Alltag hervorgegangen, wirken auf diesen zurück und steigern insgesamt das Niveau seiner Aneignung.

Doch wie sieht nun Lukács' Charakteristik des Alltagslebens konkret aus?

Gravitationszentrum der Lukácsschen Phänomenologie des Alltags ist der Begriff der Unmittelbarkeit. So diagnostiziert er etwa für das Alltagsleben

ein ständiges Hinundherwechseln [...] zwischen Entscheidungen, die auf Motive augenblicklicher und fließender Wesensart begründet sind, und solchen, die auf starren, wenn auch gedanklich sel-

ten fixierten Grundlagen (Tradition, Gewohnheit) beruhen. (Lukács 1981. Bd. 1. S. 37)

Vor allem aber reagiere der Mensch im Alltag – und das müsse als dessen positive Seite verbucht werden – spontan materialistisch.

Jede einigermaßen unbefangene und gründliche Analyse muß zeigen, daß der Mensch des Alltagslebens auf die Gegenstände seiner Umwelt stets spontan materialistisch reagiert, einerlei, wie diese Reaktionen vom Subjekt der Praxis nachträglich interpretiert werden. (a.a.O. S. 39)

In diesem von Lenin entborgten Begriff des spontanen Materialismus, der unter dem Titel eines naiven Realismus bereits von Rickert und Rothacker analysiert worden ist, sieht Lukács zugleich die handfeste Widerlegung idealistischer Philosopheme.

Kein noch so fanatisch überzeugter Berkeleyaner hat die Empfindung, wenn er bei einer Straßenkreuzung einem Automobil ausweicht oder dessen Vorüberfahren abwartet, es bloß mit seiner eigenen Vorstellung und nicht mit einer von seinem Bewußtsein unabhängigen Realität zu tun zu haben. Das „*Esse est percipi*“ verschwindet spurlos im Alltagsleben des unmittelbar handelnden Menschen. (a.a.O. S. 41)

Auf der anderen Seite jedoch verschweigt Lukács nicht, daß diese spontan materialistischen Züge durchaus mit idealistischen, religiösen, aber gläubischen Zügen koexistieren können; denn dieser spontane Materialismus habe „überhaupt keine weltanschaulichen Konsequenzen.“ (ebd.) Unabhängig aber von dieser Dialektik besteht die Eigentümlichkeit des Alltagslebens in der Tatsache, daß hier immer der „ganze Mensch“ involviert ist. Der Mensch im Alltag ist der denkend-fühlend-handelnde ganze Mensch, der „mit der ganzen Oberfläche seiner Existenz der Wirklichkeit (zugewandt ist)“ (a.a.O. S. 65) und hier „seine Einheit und Ganzheit“ bewahrt. (a.a.O. S. 630)

Zusammenfassend ließe sich der Alltag in Lukács‘ Ästhetik als „planlose Kontinuität heterogener Tendenzen“ beschreiben. (Pott 1974. S. 152) Er ist die Kreuzung unterschiedlichster, widersprüchlicher Momente: „Verschwommenheit und Erstarrung“, wie Lukács in bezug auf die Alltagssprache formuliert, charakterisieren ihn ebenso wie die Koordinaten aus Tradition und Innovation, aus Routine und Abwechslung. In ihm ist der ganze Mensch als „Subjekt der Alltäglichkeit“ (vgl. Lehmann

1932/33) und Adressat hineingestellt; deshalb realisiert er auch am eigenen Leib, an sich, dieselbe Widersprüchlichkeit.

Ohne hier auf die Konsequenzen für Lukács' ästhetische Theorie und die näheren Kategorien dieser Ästhetik (Mimesis, evokativer Charakter des Kunstwerks, Katharsis) im einzelnen einzugehen, bleibt doch festzuhalten, daß das Alltagsleben weiterhin systematischer Ausgangs- und Bezugspunkt ist. Beiden, der Kunst wie der Wissenschaft, kommt die gno-seologische Funktion zu, den Alltag in seinen Vermittlungen – damit in seinem Gewordensein wie seiner Prozeßhaftigkeit – durchsichtig zu machen. Wenngleich Lukács auch die Kunst normativ als das „Gedächtnis der Menschheit“ bestimmt, so darf dennoch diese Bestimmung nicht zu teleologischen Fehlschlüssen verleiten. Sie wäre eher – allen verbalen Distanzierungen Lukács' zum Trotz – in jenem Blochschen Sinne als Utopie zu begreifen, die vom Vor-Schein des gelungenen Lebens oder – bei Lukács – von der Mimesis des Gattungsmäßigen spricht. Dabei sorgt die bevorzugte Stellung des Alltags dafür, daß die Kunst sich nicht einfach dezisionistisch über konkrete historisch-gesellschaftliche Bedingungen hinwegsetzen kann, sondern diese allererst als Voraussetzung und Vorwurf für die Gestaltung anzunehmen und ernstzunehmen hat. Erst wo Kunst dazu bereit ist, sich aufs Vorgefundene und Gegebene, den Alltag, einzulassen, kann man zu Recht davon sprechen, daß sie ihre Mission erfüllt: nämlich „das gesellschaftliche Sein der Menschen aus der Perspektive des menschheitlichen Selbstbewußtseins mimetisch zu spiegeln.“ (Paetzold 1986. S. 190) In diesem Sinne heißt es zusammenfassend an einer Stelle im zweiten Band der Ästhetik:

Kein Kunstwerk ist utopisch, denn es kann mit seinen Mitteln nur das Seiende widerspiegeln, das Noch-nicht-Seiende, das Kom-mende, das zu Verwirklichende erscheint darin nur, soweit es im Sein selbst vorhanden ist, als kapillarische Vorarbeit des Zukünf-tigen, als Vorläufertum, als Wunsch und Sehnsucht, als Ableh-nung des gerade Vorhandenen, als Perspektive etc. Zugleich ist jedoch jedes Kunstwerk utopisch im Vergleich zum empirischen Sosein der Wirklichkeit, die es widerspiegelt, aber als Utopie im wörtlichen Sinne, als Abbild von etwas, das immer und nie da ist. (Lukács 1981. Bd. 2. S. 222f.)

Die *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* nun knüpft unmittelbar an diese Be-stimmung der Kunst an. So definiert Lukács das Wesen der Tragödie in den Prolegomena einmal folgendermaßen: sie stelle

die aktuell praktische Unverwirklichbarkeit der echten, nicht mehr entfremdeten Gattungsmäßigkeit gerade als praktisch Nichtverwirklichbares, aber zugleich als höhere, als zu verwirklichende Aufgabe für das richtig geführte Menschenleben dar. (Lukács 1984. Bd. 1. S. 209)

Dabei findet die utopische Intention des Kunstwerks, hier: der Tragödie, ihre Voraussetzung allererst in der entfremdeten Struktur des Alltagslebens. Wie bereits in der großen Ästhetik wird auch hier die Kunst als höherer Erkenntnismodus begriffen, der – obzwar im Zusammenhang der Ontologie nur selten erwähnt – die Vermittlungen im Alltag transparent macht. Dasjenige, was in der Ästhetik als Forderung an die Kunst gestellt war, rückt in der Ontologie zentral in die Mitte: die Reflexion der Vermittlungen im Alltagsleben. Dieses bildet den historisch-systematischen Ausgangspunkt. Und gleich zu Beginn der Prolegomena formuliert Lukács die zentrale Aufgabe seiner Ontologie:

Man muß also zwar von der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ausgehen, zugleich jedoch auch darüber hinausgehen, um das Sein als echtes Ansich erfassen zu können. (Lukács 1984. Bd. 1. S. 9f.)

Insgesamt geht es Lukács' Ontologie darum, „von der unbegriffenen, nur als Wirklichkeit affizierend zur Kenntnis genommenen Wirklichkeit zu ihrem möglichst adäquaten ontologischen Erfassen“ fortzuschreiten. (vgl. a.a.O. S. 438) Es geht ihm mithin darum, wie es an anderer Stelle heißt, den in der Alltagspraxis gegebenen „vollständig unmöglich bewältigbaren Umkreis des Unerkennbaren“ zu durchleuchten. (vgl. Lukács 1986. Bd. 2. S. 574f.)

Den Schlüssel zur Ontologie glaubt er in der Kategorienanalyse zu sehen. Unter ständigem Verweis auf das Methodenkapitel der Marxschen Grundrisse definiert er die Kategorien als „Daseinsformen, Existenzbestimmungen.“ (Lukács 1984. Bd. 1. S. 36 u.ö.) D.h., sie sind zugleich Seins- wie Erkenntniskategorien. Und einheitlich bezogen sind diese vier von Lukács dann analysierten Kategorien Arbeit, Reproduktion, Ideologie und Entfremdung auf das gesellschaftliche Sein, das Lukács als Fortsetzung und Überwindung der Stufen des anorganischen und des organischen Seins sieht. Dessen gleichsam basale Kategorie ist die der Geschichtlichkeit, damit der Entwicklung und Prozessualität. Ontologie des gesellschaftlichen Seins meint die historisch-systematische Rekonstruktion derjenigen Seinsart, die sich anhand des sich wandelnden Relationsgefüges der vier Kategorien beschreiben lässt. Präzise skizziert er an einer

Stelle in den Interviews zu seiner Autobiographie *Gelebtes Denken* das Programm seiner Ontologie:

Im Marxismus macht das kategoriale Sein des Dinges das Sein des Dinges aus, während in der alten Philosophie das kategoriale Sein die grundlegende Kategorie war, innerhalb deren sich die Kategorien der Wirklichkeit herausbildeten. Es ist nicht so, daß sich die Geschichte innerhalb des Kategoriensystems abspielt, sondern es ist so, daß die Geschichte die Veränderungen des Kategoriensystems ist. Die Kategorien sind also Seinsformen. Sofern sie natürlich zu Ideenformen werden, sind sie Widerspiegelungsformen, primär jedoch Seinsformen. (Lukács 1980. S. 236f.; vgl. auch Lukács 1984. Bd. 1. S. 324)

Insgesamt, so Lukács, sei der Prozeß des Seins, auch der der Entwicklung vom anorganischen über das organische zum gesellschaftlichen Sein, strikt kausal determiniert, zugleich jedoch trete mit dem gesellschaftlichen Sein – und das markiere seine Überlegenheit – die Teleologie auf, die er bei der Kategorie der Arbeit nachweist. Denn die Arbeit enthalte – mit Aristoteles und Marx – einen Entwurfcharakter, das Moment der Antizipation, d.h. ein im Bewußtsein bereits vorweggenommenes Resultat. Dadurch werde aber in den kausalen Ablauf das Moment der Teleologie eingeführt, wodurch sich – bezogen auf den historischen Gesamtprozeß des gesellschaftlichen Seins – dieses immer mehr von den Naturschranken emanzipiert und am Ende – idealiter – dann Geschichte mit Bewußtsein gemacht werden kann.

Wenn das Bemühen der Ontologie davon geleitet ist, Auskunft über die Vermitteltheit des Alltags, eines jeden historisch konkreten Alltags, zu erteilen und jedes Sosein in seinem Gewordensein zu demonstrieren, dann muß es dabei auch bleiben. Die Ontologie kann keine präskriptiven Anleitungen formulieren oder sich gar, wie es am Ende der *Theorie des Romans* einmal sehr schön heißt, in „geschichtsphilosophischer Zeichen-deuterei“ über die notwendigen Entwicklungsschritte der Menschheit verlieren. Nüchtern reflektiert sie vielmehr den Alltag als erste Stufe und – analog zur Hegelschen „sinnlichen Gewißheit“ – sinnliche Konkretion eines gesellschaftlichen Seins, als dessen Hermeneutik sie sich zugleich versteht. Anleitung zum Handeln kann und will sie nicht geben, wenngleich am Ende auch – im begriffenen, ontologisch fundierten Alltag – Handlungsmöglichkeiten und Perspektiven aufscheinen, die jedoch anderswo – nämlich in der konkreten Alltagspraxis eben – umgesetzt und realisiert werden müssen.

Damit, so scheint mir, ist aber ebenfalls klar, warum Lukács trotz der überragenden systematischen Bedeutung des Alltags für seine Spätphilosophie diesem nicht die Dignität einer Kategorie zuspricht. Denn der Alltag (das Alltagsdenken wie die Alltagspraxis) wird, insofern er in die ontologische Reflexion hineingezogen wird, über seine eigene Unmittelbarkeit aufgeklärt und in die historische Entwicklung hineingestellt. Da Lukács von einer „universellen Prozeßhaftigkeit“ ausgeht, vom „prozeßhafte(n) Komplexcharakter der Wirklichkeit“ (vgl. Lukács 1984. Bd. 1. S. 521), darf seine Ontologie nicht bei der bloßen Phänomenologie des Alltags stehenbleiben, wie dies noch Henri Lefèvre oder Karel Kosík in ihren Darstellungen der Alltagsproblematik getan haben. (vgl. Lefèvre 1977, Kosík 1986) Sowohl systematischer Ausgangspunkt, als Unmittelbarkeit, als auch Endpunkt der Ontologie, als vermittelte Unmittelbarkeit, wird der Alltag in die Rekonstruktion des Geschichtsprozesses einzbezogen und werden störende Elemente, seine vermeintliche und faktische Geschichtslosigkeit, das „Dunkel des gelebten Augenblicks“, in ihren dialektischen Vermittlungen nachgewiesen.

Literatur

- Agnes Heller. *Das Alltagsleben*. Frankfurt/M. 1978.
- Karel Kosík. *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des modernen Menschen*. Frankfurt/M. 1986.
- Henri Lefèvre. *Kritik des Alltagslebens*. 3 Bde. Hg. Dieter Prokop. Kronberg/Ts. 1977.
- Gerhard Lehmann. „Das Subjekt der Alltäglichkeit. Soziologisches in Heideggers Fundamentalontologie.“ *Archiv für angewandte Soziologie* 5. 1932/33. S. 15-39.
- Georg Lukács zum 10. April 1970. Hg. Soziologisches Lektorat des Luchterhand Verlags. Neuwied/Berlin 1970. Georg Lukács. *Die Seele und die Formen*. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Neuwied/Berlin 1971.
- Ders. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt/Neuwied 1976.
- Ders. *Kunst und objektive Wahrheit*. Hg. Werner Mittenzwei. Leipzig 1977.
- Ders. *Gelebtes Denken. Autobiographie im Dialog*. Red.: István Eörsi. Frankfurt/M. 1980.

- Ders. *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Bde. Textrevision Jürgen Jahn. Berlin/Weimar 1981.
- Ders. *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* Hg. László Sziklai. Budapest 1982.
- Ders. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. 2 Bde. Hg. Frank Benseler. Bd. 1. Darmstadt/Neuwied 1984; Bd. 2. Darmstadt/Neuwied 1986.
- Ders. *Versuche zu einer Ethik Briefwechsel*. Hg. György Iván Mezei. Budapest 1994.
- Heinz Paetzold. „Die Ästhetik des späten Georg Lukács.“ *Georg Lukács – Ersehnte Totalität*. Hgg. Gvozden Flego und Wolfdietrich Schmied-Kowarzik. Bochum 1986. S. 187-195.
- Hans-Georg Pott. *Alltäglichkeit als Kategorie der Ästhetik Studien zur philosophischen Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1974.
- Dénes Zolai. „Das homogene Medium in der Kunst. Zur Aktualität und Potentialität der ästhetischen Theorie beim späten Lukács.“ *Georg Lukács. Kultur-Politik – Ontologie*. Hgg. Udo Bermbach und Günter Trautmann. Opladen 1987. S. 222-232.

Prozesse und Tendenzen

Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie

I

Beziehungslos stehen sich die Alterswerke der Jugendfreunde Bloch und Lukács gegenüber. Dabei verstehen beide übereinstimmend ihre Philosophie als Beiträge zu einer marxistischen Ontologie, die allererst noch zu entwickeln ist. Doch weder Lukács‘ *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* würdigt Bloch in angemessener Weise, noch spricht Blochs *Ontologie des Noch-Nicht-Seins* von Lukács‘ ausgedehnten Arbeiten. En passant fertigt Lukács Bloch im Zusammenhang seiner Darstellung der zeitgenössischen bürgerlichen Philosophie als Beispiel für die „Wirklichkeitsferne der heutigen Philosophie“ (*Ontologie I*, S. 407) ab, und ebenfalls nur im Vorbeigehen erwähnt Blochs *Experimentum Mundi* Lukács‘ *Ontologie* (vgl. GA Bd. 15, S. 66). Diese vemeintliche Beziehungslosigkeit täuscht aber darüber hinweg, daß – über erhebliche methodische und systematische Differenzen hinaus, die Intention beider Philosophen in dieselbe Richtung gewiesen hat: die ontologische Rekonstruktion des Marxismus (bei Bloch heißt es: des historischen Materialismus) mit dem Ziel seiner Befreiung aus dogmatisch-parteilichen Zwängen.

An den Berührungs punkten, ja Schnittstellen von beiden Philosophen, die ich unter anderem in der Rezeption von Nicolai Hartmanns umfänglicher Ontologie erkenne, ergeben sich interessante Fragenkomplexe, deren mögliche Beantwortung die von Bloch wie Lukács gleichermaßen eingeklagte Lebendigkeit der marxistischen Theorie unter Beweis stellen kann. Meine Parallellektüre der beiden Autoren und der Versuch, Bloch und Lukács auf die Hartmannsche Ontologie zurückzuziehen, verfolgen damit ebenso den philologischen Zweck, Gemeinsamkeiten an sehr unterschiedlichen Texten nachzuweisen, wie die philosophische Absicht, in der Auseinandersetzung mit Blochs *Ontologie des Noch-Nicht* und Lukács‘ *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* wie der erstrebten Synthese alte Fragen neu zu diskutieren.

II

Im ersten Band seiner *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, der sowohl einem Problemaufriß wie auch einer kritischen Durchsicht der neueren philosophischen Diskussion dienen soll, widmet Lukács den ontologischen Arbeiten Nicolai Hartmanns ein eigenes Kapitel. Diese Hochschätzung kommt nicht von ungefähr. Lukács erkennt in Hartmann einen Denker, der systematisch wieder an Grundeinsichten des jungen Marx anknüpft und diese in Richtung einer philosophia prima, in Richtung einer jeder Erkenntnistheorie und Logik voreilenden Ontologie, weiterentwickelt. Wie Marx, nach Lukács' Auffassung, in den methodischen Ausführungen der Grundrisse das Programm einer neuen Wissenschaft als eines tertium datur neben Empirismus und Idealismus vorgestellt hat, ebenso verfährt Hartmann in seiner Ontologie, deren Gang stets zwischen einem Aufstieg „vom Abstrakten zum Konkreten“ (*Grundrisse*, S. 22) wie umgekehrt vom Zusammengesetzten zu den Denkbestimmungen oszilliert.

Lukács resümiert zustimmend die Hartmannsche Methode und läßt darin schließlich auch seine eigenen Absichten kenntlich werden:

Das wirklich und bahnbrechend Neue an Hartmanns Ontologie, ihr echtes tertium datur, ist, daß er die komplizierten Gefüge in den Mittelpunkt der ontologischen Analyse stellt. Die hier wirk-samen Wechselbeziehungen, ihr Gleichgewicht oder dessen Stö-rung, Aufhebung etc. ergeben in doppelter Hinsicht das zentrale Feld der Ontologie: einerseits jene Wirklichkeit, von der das ontologische Denken unvermeidlich ausgehen muß, andererseits und zugleich das Endergebnis, bei dem die durchgeföhrten Analy-sen, das Zurückgehen auf die Elemente, die Untersuchung ihrer Wechselbeziehungen etc. am Schluß landen müssen. Der Weg der Ontologie geht mithin von der unbegriffenen, nur als Wirklichkeit affizierend zur Kenntnis genommenen Wirklichkeit zu ihrem möglichst adäquaten ontologischen Erfassen (*Ontologie I*, S. 438)

Der Gipel ist im Begreifen der gesellschaftlichen Wirklichkeit als einer „reichen Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen“ (*Grund-risse*, S. 21) erreicht. Dieses Verständnis freilich von Wirklichkeit als „uni-verselle(r) Prozeßhaftigkeit“ (*Ontologie I*, S. 521) liegt schon diesseits von Hartmanns auf die Erkenntnis von Naturprozessen reduzierter Ontologie und annonciert bereits Lukács' eigene Philosophie. Übernommen hat Lukács von Hartmann die Ansicht vom Weg, den die menschliche Erkenntnis vom Alltag über die Wissenschaft zur Ontologie fortschreitet

(vgl. *Ontologie I*, S. 429), und bestärkt worden ist er durch Hartmanns Kategorienlehre, die die Marxsche Rede von den Kategorien als „Da-seinsformen“ und „Existenzbestimmungen“ unter den Begriffen der Seins- und Erkenntniskategorien reformuliert, in der Überzeugung von der Fruchtbarkeit der Marxschen Methode. Am konkreten Punkt der Diskussion der Kategorie Möglichkeit lassen sich zugleich der Einfluß der Hartmannschen Ontologie wie Lukács‘ materialistische Präzisierung ontologischer Problemstellungen nachweisen.

Nicola Hartmanns zweiter Teil der mehrbändigen Ontologie trägt den Titel *Möglichkeit und Wirklichkeit*. Abgesehen von dem enzyklopädischen Versuch, die Modalitätsstufen insgesamt als die „allgemeinsten und fundamentalsten Kategorien sowohl des Seienden als auch der Erkenntnis des Seienden“ (MuW, S. IV) systematisch zu begründen, geht es ihm hinsichtlich der Möglichkeitskategorie darum, „das Mögliche nicht als ein[en] ‚Zustand‘ des Seienden neben dem des Wirklichseins [...], sondern als ein im Wirklichsein enthaltenes und vorausgesetztes Modalmoment [zu fassen]“ (MuW, S. 13). Hartmann knüpft aus diesem Grund an den lange Zeit in Vergessenheit gebliebenen sogenannten megarischen Möglichkeitsbegriff an. Dieser Möglichkeitsbegriff, der aussagt, daß nichts möglich ist, was nicht entweder wirklich ist oder aber wirklich sein wird, zielt immer noch auf die je konkreten Umstände und Bedingungen ab, unter denen Mögliches wirklich wird. Das ist der Punkt, den Aristoteles in seiner Kritik der Megariker (vgl. Metaphysik 1046 b) verkannt hat. Deshalb trifft auch sein Beispiel des Baumeisters nicht zu. Aristoteles meinte, die Unsinnigkeit des Arguments der Megariker allein damit abfertigen zu können, daß er jene offensichtliche Widersinnigkeit ins Feld führt, wonach ein Baukünstler, solange er nicht gerade bauet, eben auch kein Baukünstler sei. Selbstverständlich hört aber ein Mensch mit Baumeisterfähigkeiten nicht deshalb auf, Baumeister zu sein, weil er aktueller gerade nicht mehr baut. Damit vielmehr gebaut werden kann, müssen erst eine Reihe von Bedingungen und äußeren Umständen, die Aristoteles allerdings nicht berücksichtigt, erfüllt sein. Das Können bzw. Vermögendsein reduziert sich nicht allein auf etwelche innere Anlagen, die freigesetzt werden müssen, sondern – ebenso entscheidend – auf äußere Anlässe, auf die „jedesmalige Gesamtsituation“. Hartmann faßt seine Kritik an der Aristotelischen Kritik zusammen:

Der Baumeister „kann“ also, realontologisch gesprochen, in der Tat erst dann bauen, wenn er wirklich baut, unbeschadet seines auch sonst bestehenden Baumeisterseins. Er „kann“ eben nicht

unter beliebigen Umständen bauen, sondern nur unter bestimmten. Darum – und nicht aus Laune – baut er nicht immerfort, so lange er Baumeister ist, sondern nur zu Zeiten. (MuW, S. 183)

Ins Prinzipielle ausgespannt, interpretiert dann Hartmann den megarischen Möglichkeitsbegriff so, daß in ihm das Mögliche als ein Prozeßstadium des Realen angezeigt wird. Das Mögliche des Prozeßstadiums „aber bedeutet an ihm etwas anderes als sein Wirklichsein; es ist seine Verwurzelung in Bedingungen, die ihrerseits schon wieder wirklich sein müssen. (MuW, S. 186)

Das Mögliche ist also ein mithin am Wirklichen gesetztes Moment, dessen reale Verwirklichung von den Bedingungen der konkreten Wirklichkeit abhängt, ja durch diese ermöglicht wird. Hartmann nennt dies auch – wenige Seiten vor seiner Diskussion des megarischen Möglichkeitsbegriffs – das Realgesetz der Möglichkeit: „Es besagt, daß im Realen alles, was möglich ist, auch wirklich ist (MuW, S. 174). Es soll nicht zuletzt der Gespensteraustreibung aus der Philosophie nutzen:

Es ist im Gefüge des Realgeschehens nichts möglich, was nicht wirklich ist; es „wird“ in ihm auch nichts möglich, was nicht ebendamit wirklich wird; ja, es war auch nie etwas möglich, was nicht wirklich werden wird. Kurz, es „kann“ stets nur geschehen, was wirklich geschieht (MuW, S. 175f.).

An späterer Stelle heißt es dazu noch einmal:

In jedem Jetzt [...] enthält das in ihm Wirklichgewordene auch schon gewisse Bedingungen des Zukünftigen; dieses ist auf Grund solcher Bedingungen ein „bloß Möglicher“ (MuW, S. 226).

Solcherart kontinuierlt sich die Wirklichkeit, die Hartmann auch einmal als einen nie stillstehenden „Prozeß“ bezeichnet.

Er geht über das Gewordene hinweg, läßt es in die Vergangenheit sinken, und eröffnet von jedem Jetzt aus einen neuen „Kreis des Möglichen“ (MuW, S. 227).

An dieses realistische Verständnis der beiden Modalkategorien schließt sich Lukács an, bucht es freilich entsprechend der veränderten Themenstellung seiner Ontologie um, die das gesellschaftliche Sein begreifen will. Implizit ist in Hartmanns Anknüpfen an die megarische Fassung der Möglichkeitskategorie bereits auch jene frühe Marxsche Ansicht enthalten, wonach die Menschen ihre eigene Geschichte unter den je vorgefundenen Verhältnissen selbst machen und sich dabei auch nur Aufgaben

stellen, die sie wirklich lösen können. Die schlichte Explikation des megarischen Möglichkeitsbegriffs enthält in gewisser Weise auch die ontologische Beglaubigung der materialistischen Geschichtsauffassung. Denn Hartmanns Ziel der philosophischen Gespensteraustreibung liegt ja darin, die Rede von der Kategorie der Möglichkeit an die Realwirklichkeit selbst anzubinden und die Möglichkeit als Moment der Entfaltung einer gegebenen Wirklichkeit zu begreifen. Auch wenn Lukács konkret gegen Hartmanns Diskussion des megarischen Möglichkeitsbegriffs einige Einwände erhebt, (so z.B. den vom „Hineinspielenlassen logischer und erkenntnistheoretischer Gesichtspunkte in die Ontologie“ [vgl. *Ontologie I*, S. 461]), am Ende gesteht er Hartmann dennoch die Einsicht in die „Superiorität der Wirklichkeit“ zu (*Ontologie I*, S. 463), einen insgesamt „gesunde(n) Sinn für Wirklichkeit“ (a.a.O., S. 464) und auch die Tendenz der Wirklichkeit, so wie sie ist, in der unerbittlichen Härte ihres Geradesoseins die ontologische Superiorität zuzuschreiben“ (a.a.O., S. 466). Gerade dieser Wirklichkeitssinn, der bei Hartmann bis zum Schluß Priorät genießt, ist materialistisch ausdeutbar und erklärt Lukács‘ Hochschätzung. Mit Hartmann hat die marxistische Philosophie einen Anknüpfungspunkt gefunden, weil seine Ontologie – ähnlich wie die marxistische Theorie selbst – nicht nur die Unabhängigkeit der realen Welt, der „Welt als Inbegriff des Seienden“ (*Erkenntnis*, S. 18), vom erkennenden Denken behauptet, sondern zugleich auch mit der gegebenen Wirklichkeit die in ihr liegenden konkreten Möglichkeiten setzt. Daß es dabei allerdings einen Unterschied macht, ob von den realen Möglichkeiten innerhalb der wirklichen Welt die Rede ist oder aber von der Möglichkeit als Erkenntnistheorie, dies muß man Lukács in seiner Kritik an Hartmann, die eben das Verwischen der beiden Sphären Sein und Erkenntnis an diesem konkreten Punkt moniert, zugeben.

Auf einem anderen Blatt steht aber, ob man nicht die Hartmannschen Überlegungen, materialistisch präzisiert, dennoch fruchtbar machen kann. Nicht nur die reale Möglichkeit ist als ein Moment der realen Wirklichkeit, sondern auch die (sogenannten) Denkmöglichkeiten sind als im Horizont der vorgefundenen Wirklichkeit liegend zu erweisen. Hartmann spricht lediglich beim „Reich der Realität“ davon, daß „jederzeit nur das, was auch wirklich ist“, möglich ist, im „Reich des Gedankens“ dagegen „ist alles widerspruchsfrei Denkbare möglich.“ Deshalb kann er auch einen „kategorialen Gegensatz der logischen und ontologischen Modi“ behaupten (*Erkenntnis*, S. 46). Hier rächt sich Hartmanns unpräziser Wirklichkeitsbegriff, der vom Begriff der Natur (als der bewußtseins-

unabhängigen Außenwelt) her gedacht ist und bei dem – unbeschadet der Tatsache, daß Hartmann häufiger vage sowohl über Geschichte als auch über die (Hegelschen) Objektivationen des Geistes nachdenkt – die Kategorie Gesellschaft bzw. die Vermitteltheit allen Lebens und Erkennens durchs gesellschaftliche Sein insgesamt ausfällt. Damit deutet sich Lukács' Programm an: Sowohl positiv, im Anknüpfen an Hartmanns Gedanken von der Priorität des Seins und der Wirklichkeit, als auch negativ, in der Kritik an diesem eingeschränkten Wirklichkeitsverständnis und in der Etablierung eines Begriffs von Wirklichkeit, bei dem die gesellschaftliche Vermitteltheit, der Bezug aufs gesellschaftliche Sein, mitgesetzt ist, ist der Rahmen der Lukácsschen Ontologie abgesteckt. Ontologie, in kritischer Absicht und Fortsetzung von Hartmanns Überlegungen, ist nur mehr als marxistische, d.h. als eine Ontologie, die das gesellschaftliche Sein als komplexeste Seinsschicht zu begreifen versucht, möglich.

Will man [...] die trotz aller Schranken wichtigen Errungenschaften Hartmanns für die heute aktuelle Ontologie wirklich fruchtbar machen, so muß man von ihm nach vorwärts, zu den großen Dialektikern, zu Hegel und vor allem zu Marx weitergehen (*Ontologie I*, S. 467).

III

Mit der ausführlichen Diskussion der Theorien von Hartmann, Hegel und Marx im ersten Band der *Ontologie* sind die Traditionsbegriffe genannt, in deren Anschluß Lukács seine eigene Arbeit begründet. Hartmanns Ontologieverständnis bildet für Lukács den Ausgangspunkt, um unter Rückgriff auf die Hegelsche Dialektik, deren treibendes Moment Lukács in der Wiederentdeckung des Werdens, der konkreten Prozessualität des Seins (vgl. *Ontologie I*, S. 486 u. 517), sieht, und auf die Marxsche Entdeckung der Geschichte („Wir kennen nur eine einzige Wissenschaft, die Wissenschaft der Geschichte“ [MEW Bd. 3, S. 189]) sowie die Geschichtlichkeit des Seins (vgl. z.B. *Ontologie I*, S. 94, 277, 311, 324, 625) seine eigene marxistische Ontologie zu definieren.

Diese Ontologie versteht Lukács, wiederum mit dem Hinweis auf Hartmann, aber auch auf die ontologisch vollzogene Rekonstruktion des Marxschen Werkes verstehen, als ein tertium datur. Sie argumentiert weder empiristisch noch rationalistisch verkürzt und geht weder induktiv noch deduktiv vor. Statt dessen geht es ihr darum, „das Geradesosein

eines Phänomenenkomplexes im Zusammenhang mit den allgemeinen Gesetzlichkeiten, die ihn bedingen und von denen er zugleich abzuweichen scheint, zu begreifen“ (*Ontologie I*, S. 641). Methodisch und systematisch schließt sie sich dem Verfahren an, das Marx erstmals in den methodischen Überlegungen der *Grundrisse* pointiert hat und das dann maßgeblich im *Kapital* angewendet worden ist. Jenes berühmte Marxsche Diktum des Aufsteigens vom Abstrakten zum Konkreten (vgl. *Grundrisse*, S. 21ff.) deutet Lukács ontologisch, wie ihm überhaupt die *Kritik der politischen Ökonomie* als Grundbuch der marxistischen Ontologie erscheint, da hier „die wesentlichsten Probleme der Ontologie des gesellschaftlichen Seins und die daraus folgenden Methoden der ökonomischen Erkenntnis“ zusammengefaßt sind (vgl. *Ontologie I*, S. 578). Leitmotivisch kehren die Marxschen Formulierungen als „Kernsätze“ wieder, wonach die Kategorien „Daseinsformen“ und „Existenzbestimmungen“ des Seins sind:

Wie überhaupt bei jeder historischen, sozialen Wissenschaft, ist bei dem Gang der ökonomischen Kategorien immer festzuhalten, daß, wie in der Wirklichkeit, so im Kopf, das Subjekt, hier die moderne bürgerliche Gesellschaft, gegeben ist, und daß die Kategorien daher Daseinsformen, Existenzbestimmungen, oft nur einzelne Seiten dieser bestimmten Gesellschaft, dieses Subjekts ausdrücken. Und daß sie daher auch wissenschaftlich keineswegs da erst anfängt, wo nun von ihr als solcher die Rede ist (*Grundrisse*, S. 26f.; Vgl. dazu *Ontologie I*, S. 144, 220, 310 u.ö.)

Präziser, weil unter materialistisch-konkreter Bezugnahme aufs gesellschaftliche Sein des Menschen, formuliert Marx die Identität von Seins- und Erkenntniskategorien. Wie Nicolai Hartmann, der zu Recht davon gesprochen hat, daß die Seinskategorien mit den Erkenntniskategorien im besten Falle korrelieren, daß also „die Welt [...] im Menschengeiste zum Bewußtsein dessen kommt, was sie ist“ (*Erkenntnis*, S. 18), spricht auch Marx hier den Kategorien diesen Doppelstatus zu.

Lukács wendet diese ontologisch ausgedeuteten Erkenntnisse von Marx auf die eigene historische Situation an und stellt seine Ontologie vor die Aufgabe, unter den vorgefundenen historischen Bedingungen das gesellschaftliche Sein in seiner Gewordenheit wie Entwicklung zu begreifen. Er will die Welt als „Realsynthese von Prozessen“ (*Ontologie I*, S. 272) fassen und den „prozeßhafte(n) Komplexcharakter der Wirklichkeit“ (a.a.O., S. 521) verdeutlichen. Mit Marx, aber auch mit Hegel plädiert auch Lukács dafür, vom unmittelbar in die Augen Fallenden zur begriffenen, bewußten und gewußten Wirklichkeit fortzuschreiten. Die Onto-

logie des gesellschaftlichen Seins vollzieht, und darin schließt sie sich der Hartmannschen Argumentation an, den Aufstieg vom Abstrakten zum Konkreten, indem sie mit Alltagserfahrungen beginnt, um über deren wissenschaftliche Aufklärung schließlich in einer Ontologie zu münden, die die gesamte „Totalität“ der Wirklichkeit, die „Grundstruktur im Aufbau der gesamten Wirklichkeit“ (*Ontologie I*, S. 519), erfaßt. Hartmann nannte diese Reihe „Phänomen, Problem, Theorie“ (*Erkenntnis*, S. 4); bei Lukács ist Ähnliches gemeint. Das Gegebene soll in den „prozeßhafte(n) Komplexcharakter der Wirklichkeit“ integriert und in seinen Momenten, den Kategorien als „Daseinsformen, Existenzbestimmungen“ erkannt werden.

Wer aber sind die Erkenntnissubjekte und was wird von ihnen erkannt? In der Antwort liegt der tiefste Unterschied der Ontologien von Hartmann und Lukács. Auch wenn sich bei Hartmann in der ontologischen Einstellung der intentio recta die Erkenntnis nach den Dingen richtet und von diesen ausgeht, so bleibt am Ende dennoch die idealistische Tradition des kontemplierenden Menschen als des Erkenntnissubjekts bestehen. Dagegen setzt Lukács mit Marx den konkreten, arbeitenden und lebenden Menschen, den „wirkliche[n], leibliche[n], auf der festen wohlgerundeten Erde stehende[n], alle Naturkräfte aus- und einatmende[n] Mensch[en]“ (MEW Erg.-Bd. 1, S. 577). Diesem Menschen geht auf der Pointe seines gesellschaftlichen Seins eben dieses Sein, seine Welt und Lebenswelt wie Gesellschaft, in der Erkenntnis der Hauptkategorien Arbeit, Reproduktion, Ideologie, Entfremdung auf, die zugleich wiederum Seinsmodi, Momente am gegebenen gesellschaftlichen Sein sind. Die Kontemplation wird in der verändernd in die Wirklichkeit eingreifenden Praxis zum Verschwinden gebracht. Tätigkeit, Handlung, am Ende dann – kategorial – Arbeit ist der erste Schritt über die Unmittelbarkeit hinaus, die erste Stufe der Vermittlung, auf der sich der Mensch als Handelnder zugleich auch erkennt. Der Praxis, so Lukács, kommt daher die ontologische Zentralstelle im gesellschaftlichen Sein zu (vgl. *Ontologie I*, S. 37ff.), denn „nur in der eigenen Praxis“ erkennt sich der Mensch selbst „in richtiger Weise“ (vgl. *Ontologie I*, S. 324).

Das Betonen der Praxis und ihrer basalen Form in Gestalt der Arbeit ist – über Hartmann hinaus und vorwärts zurück zu Hegel – ein entscheidender Schritt auf dem Weg zu einer (materialistisch vollzogenen) Neubegründung der Ontologie. Zustimmend zitiert Lukács einen Passus aus Hegels Philosophie der Geschichte, worin es heißt:

Der Mensch ist als Geist nicht ein Unmittelbares, sondern wesentlich ein in sich Zurückgekehrtes. Diese Bewegung der Vermittlung ist wesentliches Moment des Geistes. Seine Tätigkeit ist das Hinausgehen über die Unmittelbarkeit, das Negieren derselben und damit die Rückkehr in sich; er ist also das, wozu er sich durch seine Tätigkeit macht. Erst das in sich Zurückgekehrte ist das Subjekt, reelle Wirklichkeit. Der Geist ist nur als sein Resultat (W Bd. 12, S. 104; *Ontologie I*, S. 487).

IV

Bereits Jahre früher hat Hegel in der „Phänomenologie“ im Kapitel über Herrschaft und Knechtschaft die Kategorie Arbeit in die Philosophie des deutschen Idealismus eingeführt. Den Rahmen steckt dabei die Dialektik des selbständigen herrischen und des unselbständigen knechtischen Bewußtseins ab, hinter der in kryptischen Formulierungen die tatsächlichen Macht- und Klassenverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft aufscheinen. Das Großartige an der Hegelschen Konzeption ist die Profilierung der Arbeit, mit der sich der Knecht, dadurch daß er sich an den Dingen abarbeitet und zugleich bereichert aus ihnen wieder zu sich zurückkommt, über den Herrn erhebt. Nur der Knecht bildet sich und erzielt damit einen Fortschritt iron Bewußtsein, weil nur er zu erkennen lernt, daß der Herr, der sich einzig im Genuß befriedigt, ihm, dem Knecht, die Begierde, die Aneignung des von ihm Formierten und damit den gesellschaftlichen Reichtum, versagt.

Von hier ist der Weg zu Marx vorgezeichnet. Bekanntlich hat der junge Marx in den Pariser Manuskripten gerade Hegels Erkenntnisse über die Arbeit geschätzt und als bewahrenswertes Erbe der idealistischen Philosophie herausgestellt:

Das Große an der Hegelschen „Phänomenologie“ und ihrem Endresultate [...] ist also einmal, daß Hegel die Selbsterzeugung des Menschen als einen Prozeß faßt, die Vergegenständlichung als Entgegenständlichung, als Entäußerung und als Aufhebung dieser Entäußerung; daß er also das Wesen der Arbeit faßt und den gegenständlichen Menschen, wahren, weil wirklichen Menschen, als Resultat seiner eigenen Arbeit begreift (MEW Erg.-Bd. 1, S. 574).

Einschränkend fügt Marx jedoch hinzu, daß Hegel noch auf dem borinierten „Standpunkt der modernen Nationalökonomien“ stehe und nicht

die negative Seite der Arbeit sehe (ebd.). Dies ist nur zum Teil richtig. Zwar begreift Hegel die Arbeit nicht in ihrem von Marx exponierten Doppelcharakter als Lohnarbeit auf dem vorgefundenen kapitalistischen Niveau der Produktion und zugleich als Arbeit an sich, als Möglichkeit zur Selbstverwirklichung und Entfaltung der menschlichen Wesenskräfte, andererseits entdeckt Hegel jedoch schon im bildenden Charakter der Arbeit, auch und gerade unter den Bedingungen einer entfremdeten Produktion, daß die Entfremdung nur als ein an der Arbeit aufzuhebendes Moment gesetzt ist. Zu Recht warnt allerdings Marx vor der idealistischen Verkürzung, wonach Entfremdung mit Vergegenständlichung gleichzusetzen ist und demgemäß Aufhebung der Entfremdung die Aufhebung des vergegenständlichenden Charakters von Arbeit überhaupt bedeute. (Ein Fehler übrigens, den noch Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* begangen hat [vgl. GK, Vorwort (1967) S. 25].) Abschließend streicht Marx noch einmal den wichtigsten Punkt am Hegelschen Arbeitsbegriff heraus, den „Selbsterzeugungsakt des Menschen“ (MEW Erg.-Bd. 1, S. 584).

Rund fünfundzwanzig Jahre später hat Marx diesen Selbsterzeugungsakt gültig in den bekannten Formulierungen aus dem *Kapital* beschrieben:

Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat hat vermittelt, regelt und kontrolliert. Er tritt dem Naturstoff selbst als eine Naturmacht gegenüber. Die seiner Leiblichkeit angehörigen Naturkräfte, Arme und Beine, Kopf und Hand, setzt er in Bewegung, um sich den Naturstoff in einer für sein eigenes Leben brauchbaren Form anzueignen. In dem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit (MEW Bd. 23, S. 192).

Arbeit ‚an sich‘ ist das den Menschen vom Tier unterscheidende Merkmal. Arbeitend setzt sich der Mensch mit der Natur auseinander, eignet sich diese fortschreitend an, bis sie ihre Macht über die Menschen verliert. Vorstellbar ist dieser Prozeß nur unter der anthropologischen Voraussetzung, daß die nach außen getretenen und sich in der Natur vergegenständlichenden Akte der Arbeit mit inneren Dispositionen des Menschen korrelieren. Arbeit muß als eine äußere Tätigkeit begriffen werden, die in Wechselwirkung mit inneren Bewußtseinsakten steht. Daher scheint sehr deutlich auch der Aristotelische Arbeitsbegriff als Telosreali-

sation in Marxens Verständnis von Arbeit ‚an sich‘ hinein, wenn Marx mit dem berühmten Beispiel von der Biene und dem Baumeister fortfährt:

Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister von der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das bei Beginn derselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war (a.a.O., S. 193).

Es muß jedoch zugleich gesagt werden, daß Marx die Kategorie Arbeit analytisch gewinnt (vgl. zum Begriff des Analytischen: MEW Bd. 19, S. 371). Was er hinsichtlich seiner Methode in den Grundrisse formuliert hat, findet beim Begriff der Arbeit, wie er unter fortschreitender materialistischer Präzisierung von der *Deutschen Ideologie* bis zu den Bänden des *Kapital* ausgearbeitet worden ist, seine konkrete Anwendung. Wie erst aus der Anatomie des Menschen die des Affen kenntlich wird, so begreift man auch erst aus der Kenntnis und exakten Analyse des Kapitalverhältnisses heraus die historisch vor diesem liegenden Gesellschaftsformationen (vgl. *Grundrisse*, S. 26). Und auch nur aus dem Erfassen der konkreten Lohnarbeit unter bürgerlich-kapitalistischen Verhältnissen lassen sich die Bestimmungen von Arbeit überhaupt, der Arbeit ‚an sich‘, die „unabhängig von jeder bestimmten gesellschaftlichen Form“ (MEW Bd. 23, S. 192) ist, finden. Dieserart ist die Arbeit „eine verständige Abstraktion, sofern sie wirklich das Gemeinsame hervorhebt, fixiert ...“, (*Grundrisse*, S. 7). Die Arbeit ist der Beginn der Menschheitsgeschichte, deren Prozeß Marx seit der *Deutschen Ideologie* als eine sich kontinuierende Bedürfnisbefriedigung definiert (vgl. MEW Bd. 3, S. 28ff.), und zugleich der Anfang der Marxschen Theorie selbst.

Man kann die Menschen durch das Bewußtsein, durch die Religion, durch was man sonst will, von den Tieren unterscheiden. Sie selbst fangen an, sich von den Tieren zu unterscheiden, sobald sie anfangen, ihre Lebensmittel zu produzieren, ein Schritt, der durch die körperliche Organisation bedingt ist. Indem die Menschen ihre Lebensmittel produzieren, produzieren sie indirekt ihr materielles Leben selbst (MEW Bd. 3, S. 21).

Lukács knüpft an diese Marxschen Formulierungen an, wenn er sein Konzept einer marxistischen Ontologie im zweiten Teil, der Kategorienanalyse, mit der Kategorie Arbeit beginnt. Bereits in den Prolegomena,

die nach Fertigstellung der *Ontologie* verfaßt worden sind und noch einmal in gedrängter Form eine Übersicht über den Gang der Untersuchung vermitteln, ist die Arbeit als basale Form, als erste Existenzbestimmung und Daseinsform des gesellschaftlichen Seins des Menschen hingestellt worden. Sie ist die erste Praxis des Menschen (vgl. *Ontologie I*, S. 39), in der dieser „die Stummheit der Naturgattungen“ (vgl. a.a.O., S. 69) überwindet und sich „von der naturhaften Gegenständlichkeit“ (a.a.O., S. 76) loslässt. Arbeitend tritt der Mensch aus den Naturschranken heraus (vgl. a.a.O., S. 282) und beendet so die stumme Gattungsmäßigkeit (vgl. a.a.O., S. 322). Mit der Kategorie Arbeit, so glaubt Lukács in Anknüpfung an Marx, ist die ontologische Vorrangstellung des Menschen und die Höherstufigkeit des gesellschaftlichen Seins, in dem sich der Mensch tätig-praktisch entfaltet, auf den Begriff gebracht.

Dieser ontologisch gewendeten Kategorie der Arbeit widmet Lukács das erste Kapitel des zweiten Teils seiner *Ontologie*. Ontologisch deshalb, weil Lukács an der Arbeit den ontologischen Unterschied zwischen dem gesellschaftlichen Sein des Menschen und den vorgelagerten Seinsschichten des Anorganischen und des Organischen verdeutlicht. Lukács' These ist, daß die Arbeit als „Modell des gesellschaftlichen Seins“ überhaupt (vgl. *Arbeit*, S. 9) betrachtet werden muß und zugleich auch als „teleologische Setzung“ (a.a.O., S. 13) anzusehen ist. Explizit schließt er sich an die bekannten Passagen aus dem *Kapital* (S. 192ff.) an und übersetzt die Marxsche Formulierung, daß der Mensch die in der Natur „schlummern den Potenzen“ entwickelt und „das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Bestimmtheit“ unterwirft (MEW Bd. 23, S. 192), in die Rede von der Überwindung der Naturschranken. Damit hat er wieder die Brücke von Marx zurück zu Hegel geschlagen, dessen Jenaer Vorlesungen er zustimmend referiert. Dort heißt es,

daß die eigene Tätigkeit der Natur, Elastizität der Uhrfeder, Wasser, Wind angewendet wird, um in ihrem sinnlichen Dasein etwas ganz anderes zu tun, als sie tun wollten, daß ihr blindes Tun zu einem zweckmäßigen gemacht wird, zum Gegenteile ihrer selbst

und der Mensch „läßt die Natur sich abreiben, sieht ruhig zu und regiert nur mit leichter Mühe das Ganze...“ (zitiert nach: *Arbeit*, S. 23; vgl. neuerdings: G.W.F. Hegel: „Frühe politische Systeme.“ Hg. G. Göhler. Frankfurt /M./Berlin/Wien 1974, S. 220). Mit Recht weist Lukács darauf hin, daß Hegel hier die später häufig zitierte „List der Vernunft“ erstmals als List der Arbeit, mit der der Mensch sich der Naturgesetze bedient, ein-

führt (vgl. hier *Enzyklopädie 1*, W Bd. 8, S. 365). Gemeint ist beim frühen wie späten Hegel, aber auch noch bei Lukács, dasselbe: die Priorität des Bewußtseins. Denn aufs Bewußtsein und seine Entwicklung zielt nicht nur Hegels Rede von der „List der Vernunft“, sondern auf Bewußtseinsakte stellt auch die Formulierung von der Arbeit als teleologischer Setzung ab. Es ist die antizipatorische Leistung des Bewußtseins, im Denken sich die tätige Praxis und ihr fertiges Resultat allererst vorzustellen.

Im Gegensatz jedoch zur Marxschen Fassung des Teleologieproblems, das – abgesehen von den zitierten Passagen im *Kapital* – keine Erwähnung mehr findet, leitet Lukács aus der teleologischen Setzung in der Arbeit letzten Endes die Vorrangstellung des Bewußtseins überhaupt ab. Einführend formuliert Lukács noch schlicht, daß die Arbeit „der einzige Punkt“ ist, „wo eine teleologische Setzung als reales Moment der materiellen Wirklichkeit ontologisch nachweisbar ist“ (*Arbeit*, S. 19). Im letzten Drittel dann des Kapitels über die Arbeit können wir Sätze wie die folgenden lesen: In der Arbeit domestizierte der Mensch seinen Leib und gewinne das Bewußtsein endlich die Vormachtstellung. Aus dem Arbeitsprozeß entstehe die „führende, leitende, bestimmende Rolle des Bewußtseins dem Leib gegenüber...“ (a.a.O., S. 125). Schließlich bezeuge die Arbeit „die Notwendigkeit seiner Herrschaft über sich selbst, seines ständigen Kampfes gegen die eigenen Instinkte, Affekte, etc.“ (a.a.O., S. 159). Ihr Ergebnis sei sonach „die Herrschaft des gattungsmäßigen Individuums über seine bloß naturhafte, partikulare Einzelheit“ (a.a.O., S. 159). Das meint dann, daß die Arbeit, abgeleitet von allen in jedem einzelnen Arbeitsakt konkret nachweisbaren teleologischen Setzungen, zugleich auch Modell für das gesellschaftliche Sein sein kann. Denn unabhängig vom Niveau der gesellschaftlichen Produktion drückt sich in der Arbeit immer der „Stoffwechsel“ (Marx), die „Wechselbeziehung“ (Lukács), zwischen Mensch (Gesellschaft) und Natur aus. An der Arbeit und ihrer fortgesetzten Teilung ist der Grad der Aneignung der Natur ablesbar. Umgekehrt bedeutet dies für die Arbeit, daß objektiv und subjektiv in die Entwicklung der Arbeit wie in die einzelnen Realisationen als den Arbeitsakten die ganze bisherige Geschichte, die Entwicklung der Menschheit hineinscheint und prägend auf sie einwirkt.

Lukács versichert sich in diesem Zusammenhang häufiger der Überlegung des jungen Marx, daß die Menschen ihre Geschichte selbst machen, allerdings unter vorgefundenen und nicht frei gewählten Umständen (vgl. MEW Bd. 39, S. 205ff.; *Arbeit*, S. 114). Er versteht darunter, daß die Menschen in den Ablauf der Geschichte hineingestellt sind, ja stets in

Verhältnisse hineingeboren werden, die sie sich selbst nicht haben aussuchen können. Die Menschen machen jeweils auf der vorgefundenen Pointe ihres Daseins, auf der erreichten Stufe des gesellschaftlichen Seins, ihre Geschichte, indem sie arbeitend ihr Leben produzieren und reproduzieren. Wie in der Urgeschichte, deren Anfänge Marx und Engels auf den ersten Seiten der *Deutschen Ideologie* skizziert haben, so machen auch heute noch die Menschen tagtäglich ihre Geschichte selbst, indem sie ihre Bedürfnisse befriedigen und über die gestillten Bedürfnisse wieder neue erzeugen.

Zum Leben [...] gehört vor allem Essen und Trinken, Wohnen, Kleidung und noch einiges Andere. Die erste geschichtliche Tat ist also die Erzeugung der Mittel zur Befriedigung dieser Bedürfnisse, die Produktion des materiellen Lebens selbst, und zwar ist dies eine geschichtliche Tat, eine Grundbedingung aller Geschichten, die noch heute, wie vor Jahrtausenden, täglich und ständig erfüllt werden muß, um die Menschen nur am Leben zu erhalten (MEW Bd. 3, S. 28).

Während Marx/Engels bei ihrer Rekonstruktion der Menschheitsgeschichte den Schwerpunkt auf die permanente „Aktion der Befriedigung“ (ebd.) legen und darüber die Geschichte als Prozeß in Gang halten, betont Lukács das von Marx/Engels nur am Rande gestreifte Moment des Bewußtseins. Weil es Marx und Engels um die polemische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen junghegelianischen Philosophie gegangen ist, setzen sie das von dieser so emphatisch gefeierte Bewußtsein zur minderen Größe herab. Sie finden am Ende, nachdem sie die vier materiellen Seiten der ursprünglichen, gesellschaftlichen Verhältnisse dargestellt haben, „daß der Mensch auch ‚Bewußtsein‘ hat“ (a.a.O., S. 30). Darin drückt sich gewiß eine Geringschätzung des in der Tradition der idealistischen Philosophie als so übermäßig hingestellten Bewußtseins aus. Es soll auf sein rechtes Maß, auf die materialistisch vollzogene Ableitung aus den Bedingungen des gesellschaftlichen Seins, zurückgeführt werden. Immer bleibt bei Marx/Engels ein gewisses Ressentiment gegenüber den Fragen des Bewußtseins bestehen. Über dem ständig betonten Primat des Ökonomischen sei es, so merkt verschiedentlich der alte Engels nach Marx‘ Tod an, versäumt worden, die Rolle des Bewußtseins und seiner konkreten Objektivationen in den verschiedenen Gestalten der Ideologie auch und gerade im Zusammenhang mit der Entwicklung der Gesellschaft herauszuarbeiten. Das Fehlen einer gewissen

Selbständigkeit und Eigenentwicklung, einer relativen Autonomie, wie Althusser formuliert hat, moniert schon Engels an der frühen Theorie.

In der Pointierung der Rolle des Bewußtseins besteht eine besondere Leistung der Lukácschen Ontologie. Lukács hat gerade die von Engels bemerkte Schwachstelle wegzuarbeiten versucht. Daß er dabei wieder in die Nähe zur Hegelschen Philosophie geraten ist, ist in diesem Falle durchaus als ein Zeichen für die besondere Bedeutung Hegels für den Marxismus zu verstehen und keinesfalls als Rückfall in den Idealismus zu deuten. Lukács faßt die Bewußtseinsfrage dialektisch und materialistisch konkret auf. In dem, was Lukács die teleologische Setzung nennt, antizipiert das Bewußtsein das Resultat des Arbeitsprozesses. Es setzt die Zwecke, wozu etwas produziert wird. Dies geschieht jedoch nicht dezentralistisch (das wäre ein Rückfall in subjektiven Idealismus), sondern ist abhängig von den vorgefundenen Mitteln. D.h. das Bewußtsein ist in seinen teleologischen Setzungen selbst wieder abhängig vom – im Großen – jeweiligen Niveau der materiellen Produktion. Deren Bedingungen können nicht beiseitegesetzt oder ignoriert werden. Die teleologische Setzung ist stets vermittelt. Die Möglichkeiten, Alternativen, die sie jeweils setzt, sind immer bedingt durch die gegebene gesellschaftliche Wirklichkeit. Diese ist das faktum brutum für die Teleologie in der Arbeit, das Substrat, von dem sich nicht abstrahieren läßt. Die Arbeitsmittel, Gegenstände und Umstände sind so das Vorausgesetzte, von dem aus das Bewußtsein dann seine Setzung vornimmt. Nachträglich – unter Voraussetzung der gesamten vorgefundenen und gewordenen Wirklichkeit – setzt es Zwecke fest und Möglichkeiten frei. Gleichzeitig beweist es aber auch seine Freiheit, indem es zwischen Alternativen, die in der Wirklichkeit enthalten sind, auswählt. Das, was möglich ist unter den gegebenen Bedingungen der Wirklichkeit, ist zwar in letzter Instanz immer ökonomisch determiniert, aber es bleiben noch Alternativentscheidungen, was konkret aus dem Feld der Möglichkeiten ausgewählt und in konkreten Arbeitsakten realisiert wird. „Die Menschen beantworten selbst [...] jene konkreten Alternativen, die die jeweiligen Möglichkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung ihnen stellen“ (*Arbeit*, S. 114). Damit ist schließlich der Punkt erreicht, an dem die ontologische Vorrangstellung des gesellschaftlichen Seins des Menschen deutlich wird, jener – wie H.H. Holz es formuliert – „*menschlichen* Natur, die durch gegenständliche Tätigkeit, Gesellschaftlichkeit und Selbstbewußtsein charakterisiert ist“ (*Dialektik*, S. 34). Freiheit ist nur ihr letztes, die anderen Momente unter sich zusammenfassendes Merkmal; zwischen dem

,alles ist möglich‘ und dem ,nichts geht mehr‘ wählt das Bewußtsein einen dritten Weg und setzt konkrete Möglichkeiten dagegen, die ihm durch die Grenzen der Wirklichkeit vorgegeben sind.

Wenn wir nun das bislang aus Lukács‘ Ontologie Kennengelernte resümieren, läßt sich feststellen: mit der Pointierung der Arbeit als Modell des gesellschaftlichen Seins gewinnt Lukács wieder jenen von Marx im Vorwort zur französischen Übersetzung des *Kapital* begründeten „Ausgangspunkt“ der marxistischen Theorie zurück. In der Definition der Arbeit als teleologischer Setzung ist gleichzeitig die hervorragende Rolle des Bewußtseins betont; dieses wird materialistisch konkret immer auf den materiellen Prozeß der Vergegenständlichung rückbezogen, hat also keine aparte Funktion außerhalb des Produktionsprozesses, sondern nimmt vielmehr innerhalb des durch die Grenzen der Wirklichkeit abgesteckten Rahmens seine leitende Rolle wahr. Hinsichtlich der beiden Modalkategorien Möglichkeit und Wirklichkeit, anhand derer der „prozeßhafte Komplexcharakter der Wirklichkeit“ bestimmt werden kann, läßt sich sagen, daß es das Bewußtsein ist, das – vom erreichten Niveau des gesellschaftlichen Seins aus – die historischen Möglichkeiten setzt, allerdings nicht als abstrakte Denkmöglichkeiten, sondern als Aufgaben für die Praxis, deren erste die Arbeit als Produktion des materiellen Lebens der Menschheit war und weiterhin ist.

V

Die Ontologien von Lukács und Bloch sind in ihren Ausgangspunkten sehr ähnlich. Wo Lukács von der bloß affizierend zur Kenntnis genommenen gegebenen Wirklichkeit, die fortschreitend auf dem Weg zu einer Ontologie des gesellschaftlichen Seins aufgeklärt wird, ausgeht, da spricht Bloch – durchgängig seit dem *Geist der Utopie* bis zum *Experimentum Mundi* – vom „Dunkel des gelebten Augenblicks“, vom Zu-Nahe des Unmittelbaren, das in einer Ontologie des Noch-Nicht, die ich eher eine Hermeneutik dunkler Allegorien, vorausandeutender Chiffren und komplexer Symbole nennen würde, fundiert werden soll. Lukács‘ „unbegrißene, nur als Wirklichkeit affizierend zur Kenntnis genommene Wirklichkeit“ trifft sich mit Blochs Ansicht vom „Dunkel des gelebten Augenblicks“ in der Einschätzung, daß das unmittelbare Sein nur als ein – hegelisch gesprochen – vorausgesetztes, nämlich als ein nicht-gesetztes, also unreflektier-

tes Sein gilt. Die Stufen seiner Vermittlung sollen im Aufbau der Ontologien rekonstruiert werden.

Bloch mißtraut der Kategorie Arbeit gründlich, weil er, wenn er von Arbeit redet, immer die konkrete Formationsbestimmtheit, die in Lukács' Darstellung der Arbeit als teleologischer Setzung gar nicht auftaucht, mit bedenkt. Arbeit ist Lohnarbeit, von der für Bloch wie für andere Lukács-Kritiker (etwa Ruben/Warnke) fraglich ist, ob das Modell der teleologischen Setzung überhaupt noch gilt. Bloch lehnt zwar nicht die Bewußtseinstätigkeit ab, bei ihm kommt im Gegenteil dem Bewußtsein, das er häufig unter dem Terminus „subjektiver Faktor“ der objektiven Prozeßhaftigkeit der Geschichte gegenüberstellt, eine eminente Bedeutung zu, aber zugleich dissoziiert er Arbeit und Bewußtsein. Weil die Arbeit eine entfremdete ist, Lohnarbeit unter kapitalistischen Bedingungen, können auch ihr Arbeitsprozeß selbst nicht die Tendenzen und Latenzen auf dem Weg zur revolutionären Überwindung der Gesellschaft freigesetzt werden. Bloch denkt die Arbeit in der Einseitigkeit kapitalistischer Lohnarbeit, wie sie der junge Marx in den Pariser Manuskripten beschrieben hat (MEW Erg. Bd. 1, S. 514). Wo soll da das Moment der Selbstbestätigung qua Selbstbetätigung herkommen? Und wo die teleologische Setzung in einem Produktionsprozeß, der den Arbeiter nur zum mitfunktionsierenden mechanischen Teil einer Maschine macht?

Bloch erkennt deutlich die Schwächen eines Arbeitsbegriffs, der von der Determiniertheit durch die Gesellschaftsformation abstrahiert. Weil er nun weder auf die Kategorie Arbeit noch aufs Bewußtsein verzichten will, sie aber dennoch nicht zusammendenken kann, trennt er sie und läßt das Bewußtsein gleichsam von außen, von außerhalb des Arbeitsprozesses in diesen eindringen und die Notwendigkeit einer revolutionären Veränderung fordern. Arbeit und Bewußtsein entwickeln sich auf aparte Weisen, und in der außerhalb der Arbeit stattfindenden Bewußtseinsarbeit, d.i. der Bildungsarbeit des Bewußtseins an den kulturellen, künstlerischen Objektivationen der ganzen bisherigen Menschheitsgeschichte, klären sich dann die Möglichkeiten der Arbeit allererst auf.

Im *Experimentum Mundi* spricht Bloch davon, daß die Arbeit „in die größere Bewegung eingehen und sie beschleunigen“ kann. Das heißt zunächst und in erster Linie, daß sie nur Bestandteil und nicht etwa Ein und Alles dieser größeren, als Weltgeschichte anzusprechenden Bewegung ist. „Arbeit erst“, so fährt Bloch dann fort, „dreht den Lauf vor und wartet nicht, bis er von selber läuft, sie ist zugleich dasjenige, was erkennbar in der menschlichen Geschichte bewegt und sich bewegt“ (GA

Bd. 15, S. 144). Ähnlich eine andere Stelle aus dem *Prinzip Hoffnung*, die Hegels, Marx^c und Simmels Erbe miteinander verquickt:

Der Mensch ist dasjenige, was noch vieles vor sich hat. Er wird in seiner Arbeit und durch sie immer wieder umgebildet. Er steht immer wieder vorn an Grenzen, die keine mehr sind, indem er sie wahrnimmt, er überschreitet sie (GA Bd. 5/1, S. 284f.).

Von Marx adaptiert Bloch die Kategorie der Arbeit, bei Hegel entlehnt er den Begriff der Grenze, um mit Simmel den Menschen als geborenen Grenzüberschreiter (vgl. *Philosophie*, S. 87) zu bezeichnen. Die Einbindung des materialistischen Arbeitskonzepts in die idealistisch konzipierte Dialektik der Grenze bei Hegel und Simmel verweist untergründig auf die erhebliche Rolle des Bewußtseins. Denn nur im Bewußtsein wird dem Arbeitenden klar, daß er stets Grenzen aufhebt. Im Zusammenhang der Interpretation der Feuerbach-Thesen im *Prinzip Hoffnung* wird die Priorität des Bewußtseins unmißverständlich ausgesprochen: „Ohne den Primat des Kopfes bis zuletzt gibt es nur noch Mysterien der Auflösung statt der Auflösung der Mysterien“ (GA Bd. 5/1, S. 318).

Soll der „Primat des Kopfes“ gewahrt bleiben, muß sich der denkende Kopf außerhalb der materiellen Produktion die nötigen Gedanken verschaffen. In der Arbeit wird er nur abgestumpft und findet sich mit der Malaise ab. Primat des Kopfes meint jene Überschußproduktion, die das Bewußtsein außerhalb der Arbeit schafft, dort, wo der Mensch, wenn er nicht arbeitet, „zu Hause“ ist (vgl. MEW Erg. Bd. 1, S. 514). In der Zeit der Muße bildet sich das Bewußtsein in der Arbeit an der zur Kunst und Kultur gewordenen Geschichte und treibt Ideologiekritik. Es setzt sich in Relation zum Überlieferten und fragt nach dessen Verwertbarkeit. Doppelperspektivisch ist sein Verfahren, es schaut zurück in die Vergangenheit, um gleichzeitig daran den Blick für die Zukunft zu schärfen. Es geht also ebenso um „Ausgrabung dessen, was war“, wie um „Planbestimmung dessen, was wird“ (vgl. GA Bd. 5/1, S. 149). Am Ende des Prozesses steht die Erkenntnis, die den schädlichen Raum des Zu-Nahen im Hier und Jetzt, also auch den perennierenden Augenblick der gewohnten Arbeit durchdringt und aus den aufgefundenen Tendenzen und Latenzen, die im Vergangenen aufscheinen, Alternativen zur schlechten Gegenwart formuliert.

Im Begriff des schädlichen Raums übrigens findet Bloch einen Anknüpfungspunkt an den jüngeren Lukács. Zustimmend zitiert Bloch im *Experimentum Mundi* eine Passage aus *Geschichte und Klassenbewußtsein*

(1923), in der Lukács explizit auf die Gefahr des schädlichen Raums wie auf seine Aufhebung hinweist. Die „Unmittelbarkeit des gedankenlosen Alltags“, wie Lukács (GK, S. 195) sagt, soll in der Erkenntnis der Vergangenheit und mit der Perspektive auf die Zukunft ihren Scheincharakter verlieren und in die Prozeßhaftigkeit der Geschichte eingereiht werden.

Das konkrete Hier und jetzt, in dem es sich zum Prozeß auflöst, ist kein durchlaufender, unfaßbarer Augenblick mehr, die entuschende Unmittelbarkeit“ [hier verweist Lukács seinerseits wiederum in einer Fußnote zurück auf Blochs „Dunkel des gelebten Augenblicks“ aus dem *Geist der Utopie*], „sondern das Moment der tiefsten und weitestverzweigten Vermittlung das Moment der Entscheidung, das Moment der Geburt des Neuen. Solange der Mensch, sein Interesse – anschauend kontemplativ – auf Vergangenheit *oder* Zukunft richtet, erstarren beide zu einem fremden Sein, und zwischen Subjekt und Objekt ist der unüberschreitbare ‚schädliche Raum‘ der Gegenwart gelagert. Erst wenn der Mensch die Gegenwart als Werden zu erfassen fähig ist, indem er in ihr jene Tendenzen erkennt, aus deren dialektischem Gegensatz er die Zukunft zu *schaffen* fähig ist, wird die Gegenwart, die Gegenwart als Werden, zu *seiner* Gegenwart (GK, S. 348; Bloch: GA Bd. 15, S. 89).

Die von Bloch zitierte Stelle macht zudem sehr eindringlich die Verwandtschaft zwischen dem jungen und dem alten Lukács deutlich. Wo Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* von der Gegenwart als dem Werden spricht, da definiert seine *Ontologie* ganz ähnlich die Wirklichkeit als „universelle Prozeßhaftigkeit“. Und auch der Begriff der Totalität, worunter Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* ebenso „die Gesellschaft als Ganzes“ (GK, S. 125) wie ihre adäquate Erkenntnis (vgl. z.B. GK, S. 152) versteht, kehrt in der *Ontologie* wieder, wenn Lukács dort unter der Totalität die „Grundstruktur im Aufbau der gesamten Wirklichkeit“ (*Ontologie I*, S. 519) faßt.

Was nun das Verhältnis von Bloch und Lukács angeht, so ist Blochs Berufung auf Lukács nur teilweise berechtigt. Abgesehen von der gemeinsamen, ihnen aus der Hegellektüre vertrauten Skepsis gegenüber der Unmittelbarkeit und ihrem täuschenden Schein, bezieht sich Lukács stets auf die praktischen Aktionen der proletarischen Klasse. Auch wenn er in seiner Theorie das Klassenbewußtsein als Idealtypus im Sinne von Max Weber begreift und vom Klassenbewußtsein des Proletariats als dem

bewußten Träger des revolutionären Prozesses spricht, entwickelt sich das Klassenbewußtsein doch immer aus der Arbeit. Beim jungen wie auch alten Lukács steckt die Arbeit die Rahmenbedingungen ab, innerhalb derer die Klasse dann zur Erkenntnis der realen Möglichkeiten zur Veränderung gelangt. Anders als in der *Ontologie* denkt Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* noch an die Formationsbestimmtheit der Arbeit und macht gerade die Erkenntnis der Verdinglichung, in der sich das Proletariat arbeitend erfährt, zur Ausgangsbedingung für den revolutionären Prozeß.

Wie eine Kritik an der Blochschen Position klingt daher eine Passage aus *Geschichte und Klassenbewußtsein* wenige Sätze nach der von Bloch zitierten Stelle:

Es darf aber niemals vergessen werden, nur das praktisch gewordene Klassenbewußtsein des Proletariats besitzt diese verwandelnde Funktion. Jedes kontemplative, bloß erkennende Verhalten steht zu seinem Gegenstand letzten Endes in einem zweieheitlichen Verhältnis, und das einfache Hineinragen der hier erkannten Struktur in irgendein anderes Verhalten als das Handeln des Proletariats – denn praktisch kann nur die Klasse in ihrer Beziehung zur Gesamtentwicklung sein – muß eine neue Begriffsmythologie, einen Rückfall auf den von Marx überwundenen Standpunkt der klassischen Philosophie herbeiführen. Denn jedes rein erkennende Verhalten bleibt mit einem Makel der Unmittelbarkeit behaftet... (GK, S. 349f.).

Von außen aber kommt gerade Blochs Bewußtsein; außerhalb des konkreten Arbeitsprozesses stehend, in dem bei Lukács das Proletariat sich erkennt und – sich selbst erkennt und – Alternativen „setzt“, denkt sich Bloch ein Bewußtsein, das dann, aufklärend in den Prozeß der materiellen Produktion eingreift. (Daß dabei Blochs Konzeption des Bewußtseins, das „zu Hause“ an der Arbeit ist, wenig mit Marx, dafür aber umso mehr mit dem Schopenhauerschen Begriff der Kontemplation zu tun hat, sei nur am Rande vermerkt.)

Derselbe Unterschied zwischen Lukács und Bloch zeigt sich neben der Kategorie Arbeit und der Bewußtseinsproblematik, allerdings eng damit zusammenhängend, bei der Diskussion um den Begriff Möglichkeit. Während Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* von der objektiven Möglichkeit spricht, diese erkenntnistheoretisch aus der Selbsterkenntnis der proletarischen Klasse im Produktionsprozeß ableitet und noch in der *Ontologie*, diesmal freilich realontologisch unter Rückgriff auf Nicolai

Hartmann die Möglichkeit von den Bedingungen, die die Wirklichkeit setzt, abhängig sieht, reduziert Bloch die Möglichkeitskategorie wieder und plädiert seinerseits für den Aristotelischen Möglichkeitsbegriff.

An verschiedenen Stellen seines Werkes greift Bloch die Modalkategorie auf, und immer wieder geht er dabei auch polemisch auf die Behandlung der Möglichkeit in der bisherigen Philosophiegeschichte ein. Vor allem der megarische Möglichkeitsbegriff, wie er in neuerer Zeit durch Hartmann aktualisiert worden ist, bildet den konkreten Bezugspunkt für Blochs Polemik. In Kapitel 18 vom *Prinzip Hoffnung* diskutiert Bloch die Schichten der Kategorie Möglichkeit und erklärt, daß die reale Möglichkeit „in keiner fertig gemachten Ontologie des Seins des bisher Seienden“ wohnt, „sondern in der stets neu zu begründenden Ontologie des Seins des Noch-Nicht-Seienden, wie sie Zukunft selbst noch in der Vergangenheit entdeckt und in der ganzen Natur“ (GA Bd. 5/1, S. 274). Schärfer kann der Gegensatz zu Nicolai Hartmann, damit aber auch zu Lukács nicht gedacht werden. Explizit heißt es zu Hartmann, daß bei diesem Epigonen „das Mögliche nur als Begriffsverhältnis anerkannt wird“ (a.a.O., S. 278). Und zusammengefaßt lautet Blochs Einwand gegen die bisherige Explikation des Möglichkeitsbegriffs dann:

Item, die Logik und Ontologie des weiten Reichs des Möglichen ist erdrückt worden von dem statischen Wahn, daß alles Mögliche im Wirklichen bereits ausgestattet sei. Daß es deshalb so gleichgültig sei wie die Ähre, aus der das Korn heraus ist, oder wie Schachfiguren nach beendetem Spiel. Die Wahrheit ist aber die Marxsche, die von aller bisherigen Philosophie sich abhebende, daß es darauf ankomme, die Welt als richtig interpretierte, daß heißt eben als dialektisch-materialistisch prozeßhafte, als unabgeschlossene, zu verändern (a.a.O., S. 284).

Derselben Argumentation begegnen wir in der *Tübinger Einleitung in die Philosophie* wieder. Hier stellt jedoch Bloch auch die konkreten Bedingungen, unter denen sich die Realisation des Möglichen vollzieht, in Rechnung. Die Wendung des jungen Marx im Auge, wonach die Menschen ihre Geschichte unter vorgefundenen Umständen selbst machen, formuliert Bloch: „Das Mögliche gilt jeweils nur nach Maßgabe gewordener, noch vorhandener Bedingungen, vor allem der ökonomischen“ (GA Bd. 13, S. 296). Zum Zielpunkt erklärt er „eine Ontologie des Noch-nicht-Seins“. „Sie gründet letztthin im Noch-Nicht-Bewußtsein der Subjekte, im Noch-Nicht-Gewordenen der Objekte, dem das Subjekthafte, mit Wech-

selbezug von Mensch und Umwelt, so zu- wie eingeordnet ist“ (a.a.O., S. 299).

Eingelöst hat Bloch diese programmatische Forderung nach einer Ontologie des Nicht-Nicht-Seins in seinem letzten Werk, dem *Experimentum Mundi*. Dessen Hauptthema „sind die Untersuchungen des in dem Dunkel des gelebten Augenblicks so treibenden wie sich selbst noch unentdeckten Noch-nicht-Seins, tunlichst als eines Seins wie Utopie“ (GA Bd. 15, S. 31). Und wie schon im *Prinzip Hoffnung* und in der *Tübinger Einleitung* spielt die Kategorie Möglichkeit, der „bisher nicht einmal stiefmütterlich behandelte Begriff“ (a.a.O., S. 44), eine wesentliche Rolle. Wie er die Möglichkeit behandelt, versucht Bloch an einem historischen Paradigma zu belegen:

Ursachen sind, obzwar mechanistisch nicht übertragbar, die sachhaften Voraussetzungen gesetzmäßig notwendiger Verwirklichung, Bedingungen sind die sachhaften Voraussetzungen möglicher Verwirklichung, die ohne eingreifendes Subjekt nicht zustande kommt. So entwickelt der Kapitalismus in sich dialektisch die Bedingungen für den revolutionären Umschlag in den Sozialismus, doch noch nicht ohne weiteres die gesetzhaften Ursachen dazu. Denn Bedingungen schaffen nur eine geladene Atmosphäre, in die der subjektive Faktor, als das Neue wirklich aktiv auslösender, mit unumgänglicher Finalbetonung einzutreten hat, damit er sich an die revolutionäre Arbeit halte und dadurch wirklich ein revolutionäres Resultat setze (a.a.O., S. 129).

Man kann darin zunächst eine kryptische Auseinandersetzung mit Hartmanns Arbeit *Teleologisches Denken* sehen, worin dieser gegen ein hybrides teleologisches Denken, das Kausalität durch Finalität ersetzt, zu Felde zieht (vgl. *Teleologisches Denken*, S. 47). Bloch greift Hartmanns Diskussion um Kausalfähigkeit, die *causa efficiens*, und Finalität, die *causa finalis*, in gewisser Weise auf, wenn er seinerseits die Begriffe Ursache und Bedingung einführt. Bloch denkt allerdings zusammen, was Hartmann strikt geschieden wissen will, und er behauptet darüber hinaus, daß Ursachen und Bedingungen schließlich in einer unumgänglichen „Finalbetonung“ verschweißt werden müssen. Bloch stellt damit aber den subjektiven Faktor über das objektiv Gegebene; dieser subjektive Faktor ist erst das auslösende Moment für die revolutionäre Veränderung der Verhältnisse.

Was Lukács mit Blick auf die Arbeit als deren teleologisches Moment, das Anzippationsvermögen des menschlichen Bewußtseins, angesprochen hat, das zieht Bloch ins Große aus. Nichtsdestoweniger aber bleibt die

Teleologie, die „Finalbetonung“, subjektiv gebunden. Hier verläuft dann auch die Demarkationslinie zwischen den beiden Ontologien von Bloch und Lukács. Der Hochschätzung des subjektiven Faktors bei Bloch entspricht ganz das Anknüpfen an den Aristotelischen Möglichkeitsbegriff. Aus der Aristotelischen Metaphysik entlehnt Bloch die Begriffe des kata to dynaton, des „nach Maßgabe des Möglichen“, und des dynameion, des „In-Möglichkeit-Sein“ (vgl. a.a.O., S. 139). Während er das kata to dynaton dem objektiven Prozeß zurechnet, reklamiert er das dynameion für den subjektiven Faktor, für die konkrete Bewußtseinsarbeit am Geschichtsverlauf. Ins dynameion deutet Bloch das Bewußtsein hinein. Was Aristoteles der Materie insgesamt als Vermögen zuschreibt, übersetzt Bloch in die Fähigkeit des Bewußtseins, nämlich „Quelle der Veränderung eines anderen Dinges“ zu sein. Beide, das kata to dynaton und das dynameion, müssen aber zusammenkommen, damit sich wirklich etwas bewegt und der subjektive Faktor schließlich über die bloße Erkenntnis des Gegebenen hinaus darin liegende Möglichkeiten freisetzt.

Obwohl Bloch sich der Marxschen methodischen Überlegung anschließt, wonach die Kategorien „Daseinsformen, Existenzbestimmungen“ sind, tauchen dennoch bei der Kategorie Möglichkeit, die doppelte Aristotelische Bestimmung vorausgesetzt, Schwierigkeiten auf. Wenn wir nämlich mit Bloch behaupten wollen, daß die Kategorien selbst „im Begriff festgehaltene Daseinsformen“ bzw. „Daseinsformen der Prozeßwelt“ (vgl. GA Bd. 15, S. 161) sind, dann fragt es sich, was dem in mente aufgefaßten dynameion in der Wirklichkeit entspricht. Das kata to dynaton stellt insofern kein Problem dar, als sich hierin die Seins- und die Erkenntnikategorien entsprechen. Das objektive Geschehen wird von der Wissenschaft nachvollzogen, diese paßt auf die Wirklichkeit, indem sie – ontologisch gesprochen – deren Sein im idealen Reich der Erkenntnis rekonstruiert.

Das kata to dynaton verbindet sich so marxistisch dem Kälstrom, dem kühlen nüchternen Blick, was bürgerlich und reformistisch herabkam auf Politik als Kunst des Möglichen, aber an Ort und Stelle bei Marx die gespannte Genauigkeit der ökonomisch-materiellen Stations- und Fahrplanbestimmungen für den Geschichtsgang und den veränderten Eingriff in ihn fundiert (a.a.O., S. 141).

Was aber entspricht dem dynameion, wie verhalten sich hier Sein und Bewußtsein zueinander? Was geht dem Bewußtsein am Sein als „In-Möglichkeit-Sein“ auf? Die Fortsetzung der zitierten Stelle, die davon

spricht, daß das „*dynamic* on ein zielhaft Enthusiasmierendes in sich haben kann und muß, derart dem Wärmestrom im Marxismus korrespondierend“ (ebd.), macht dies nicht deutlich. Woher kommt denn das zielhaft Enthusiasmierende, wenn doch bereits „dem kühlen nüchternen Blick“ „die Stations- und Fahrplanbestimmungen für den Geschichtsgang“ klar geworden sind? Wo liegt das Mehr des Möglichen? Ich denke, daß man dieses Mehr sinnvollerweise nur als Überschuß im subjektiven Faktor begreifen kann. Es geht über das Faktische, die Wirklichkeit samt ihrer in ihr wesenden Tendenzen hinaus und artikuliert sich – mehr oder minder bewußt – als Mehr, das sich das Bewußtsein in seiner Bildungsarbeit an der ganzen Geschichte angeeignet hat. Das Mehr erscheint so ohne konkretes materielles Substrat als Bewußtseinsproduktion; als das, Was, nachdem das Bewußtsein – hegelisch – seine Entwicklungsstufen und verschiedenen historischen Konkretionen durchlaufen hat, noch übrigbleibt, weiter unabgegolten ist und wogegen sich die Wirklichkeit, auch die des hierauf bezogenen Bewußtseins, als defizitär erweist.

Am Ende von *Experimentum Mundi* bleibt kein Zweifel daran, daß die Kategorie Möglichkeit unter die Suprematie des denkenden Bewußtseins fällt. Zwar gilt es, in revolutionäre Praxis umzusetzen, was als Ziel der Geschichte, von Marx auf den Begriff des Kommunismus gebracht, wirklich wird, aber dessen Möglichkeit wird bereits x-mal zuvor vom Bewußtsein nachdenkend vorausgedacht als Hermeneutik großer Kunstwerke, unabgegolter Ideologien und beständiger Philosophien, in denen – und das legitimiert das hermeneutische Verfahren – der berühmte „Traum von einer Sache“ (MEW Bd. 1, S. 346; GA Bd. 15, S. 255) überdauert.

Allein das Begreifen der objektiv-realnen Möglichkeiten, also dessen, was Aristoteles das *kata to dynaton* genannt hat, reicht nicht aus; diese

sind nur realisierbar, wenn der subjektive Faktor kräftig eintritt, wie er innerhalb des Geschichtsprozesses gemäß einem ökonomisch-gesellschaftlichen Fahrplan als eingreifende Beförderung des objektiv-real Fälligen, konkret Möglichen erscheint. Die objektiven Faktoren der realen Potentialität allein, so nötig sie sind, stellen eben keine Garantie des Gelingens, sie sind auf das Vermögen, die Potenz des realisierenden Subjekts angewiesen. Realisieren heißt demnach subjektives Vermögen in Gang setzen, um objektiv-real Mögliches zu verwirklichen und gar neue Möglichkeiten herzustellen; es bezeichnet also das Eingreifen, Einbrechen des subjektiven Faktors in den noch unentschiedenen Schwebezustand der bereits seienden Bedingungen, damit diese als objek-

tiver Faktor ihre Potentialität in die Aktualität des Wirkens freisetzen (GA Bd. 15, S. 255).

Vom „Primat des Kopfes bis zuletzt“, bis zum endgültig erreichten Ziel der Geschichte, das in der Marxperspektive heißt: „Naturalisierung des Menschen, Humanisierung der Natur“ (GA Bd. 15‘ S. 264; vgl. MEW Erg.-Bd. 1, S. 538), hat Bloch im *Prinzip Hoffnung* (vgl. GA Bd. 5/1, S. 318) gesprochen. Daß er den „Primat des Kopfes“ gegen Kopflosigkeit, Orthodoxie wie Orthopraxie gefordert hat, begrüßen wir. Was aber in wessen Bewußtsein wie und an welchem Ort erfahren wird, bleibt Bloch schuldig, wie er auch die Bewußtseinsformen insgesamt nicht deutlich konturiert. Belassen wir es dabei. Man könnte dieselben Argumente wie gegen Lukács auch gegen Bloch geltend machen und käme doch nur zu demselben Resultat, daß idealistische (Hegelsche) Elemente den Materialismus ihrer Theorien überwölben. Was wäre damit aber anderes gewonnen, als Gralshütern der reinen Lehre, die den Marxismus von allen (vermeintlichen) Revisionismen rein waschen wollen, Wasser auf ihre Mühlen zu gießen?

Beide Ontologien müssen miteinander vermittelt werden!

Subjektivität (Bloch) darf nicht in der Masse, im Strom des objektiven Geschichtsverlaufs, in der Klasse, Partei, Organisation etc. verlorengehen. Ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten, Anlagen etc. müssen als produktiver Bestandteil der Bewegung gesetzt werden. Der subjektive Faktor ist das „gärende Ferment“ darin. Das Subjekt mit seinen Qualitäten bleibt als irreduzibler Rest nach Abzug aller Determinanten von außen immer noch übrig, es ist mehr als es erscheint (*individuum est ineffabile*) und vermag auch mehr, als schon herausgebracht ist. Es geht mithin niemals in objektiven Strukturen auf, und alle Zuschreibungen nähern sich ihm lediglich. Das Individuum mit seinem Bewußtsein, der subjektive Faktor, läßt sich als ein Wesen von Auch-Bestimmungen fassen ohne letzte Bestimmtheit. Dieses Menschenbild, das auf keine fertige Anthropologie hinausläuft, soll dem Marxismus und den sich auf ihn berufenden Parteien, Organisationen und Bewegungen eingeschrieben werden, soll nicht weiterhin der Fehler tradiert werden, abstrakte Notwendigkeiten auf dem Weg zum historischen Ziel über konkrete Anlagen, Bedürfnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten zu stellen.

Die Objektivität, von der Lukács in seiner Ontologie spricht, gilt es auf der anderen Seite als das materielle Fundament, als Basis zu begreifen. Ihre realontologische Erkenntnis muß als notwendige Voraussetzung für jede Veränderung angesehen werden. In den Strukturen des gesell-

schaftlichen Seins auf der jeweils erreichten Stufe, die wir unsere Wirklichkeit nennen, liegen schon im Keim die Möglichkeiten und Alternativen einer anderen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Aber dieses gesellschaftliche Sein muß dazu zunächst erkannt werden, die Seinskategorien müssen als Erkenntniskategorien rekonstruiert werden. Der schädliche Raum des allzu Nahen muß in die Bewegung, den historischen Prozeß, der zu ihm hingeführt hat, hineingeholt, gleichzeitig müssen die in ihm forttriebenden Momente herausgearbeitet werden.

Dabei ist der Prozeß der Arbeit beispielhaft; beispielhaft deshalb, weil er modellhaft für das gesellschaftliche Sein des Menschen überhaupt steht. Arbeitend nämlich hebt der Mensch den Schein der Unmittelbarkeit, die existentielle Bedrohung des Zu-Nahen in den schädlichen Raum, auf. In der Arbeit erfährt sich der Mensch als Teilhaber der Gesellschaft, an der Geschichte, deren ganze Vergangenheit in Gestalt der Arbeitsmittel, Gegenstände und Umstände in den konkreten Produktionsprozeß hineinscheint und ihm entgegentritt. Zugleich liegen in der jeweiligen Signatur der Arbeit, in dem, wodurch sie geprägt und beeinflußt wird, auch die Schichten der Kategorie Möglichkeit. Die teleologischen Setzungen, die die Menschen im Arbeitsprozeß vornehmen, spielen sich unter den vorgefundenen Verhältnissen ab. Man kann diese nicht einfach ignorieren, sondern hat sie vielmehr als konkrete Bedingungen anzunehmen, um von hier aus das Gebiet des Möglichen, dessen, was historisch geht und was nicht, abzustecken. Die Entwicklungslinien nach vorne liegen in erster Linie in den Gegebenheiten der Wirklichkeit fest (hierin besteht die gültige Rede vom Primat des Ökonomischen), sie müssen aber gleichzeitig von bewußten gesellschaftlichen Subjekten, die sich innerhalb und außerhalb der Arbeit, in der materiellen Sphäre und „zu Hause“ bilden, erkannt, freigesetzt und an die gesellschaftliche Praxis rückvermittelt werden.

Wenn wir mit Marx festhalten wollen, daß Sein und Bewußtsein nichts anderes als das zum Bewußtsein gelangte gesellschaftliche Sein ist, dann können wir bei Lukács lernen, daß sich dieses Bewußtsein in der Arbeit bildet, ohne daß wir den subjektiven Faktor (Bloch) vergessen dürfen, der seine Produktivität zu Hause – idealiter – in der Annäherung, Aneignung und Verarbeitung der bisherigen Menschheitsgeschichte unter Beweis stellt.

Am Ende benötigen sich Lukács‘ Ontologie des gesellschaftlichen Seins und Blochs Ontologie gegenseitig, ja ergänzen sich wechselseitig, da die Ontologie des gesellschaftlichen Seins eine Perspektive braucht,

wie umgekehrt diese Perspektive, von Bloch in seiner Ontologie des Noch-Nicht-Seins als Kommunismus auf den Begriff gebracht, allererst eines materialistisch begründeten Fundaments bedarf, um mit Recht sich als Perspektive geltend machen zu können.

Literatur

- Aristoteles. *Metaphysik* (Hg.) Friedrich Bassenge. Berlin 1960 (= Metaphysik).
- Ernst Bloch. *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Frankfurt/M. 1959-1977 (= GA).
- Nicolai Hartmann. *Die Erkenntnis im Licht der Ontologie*. Mit einer Einführung von Josef Stallmach. Hamburg 1982 (= Erkenntnis).
- Ders. „Der Megarische und der Aristotelische Möglichkeitsbegriff.“ in: Ders. *Kleinere Schriften. Bd. II*. Berlin 1957.
- Ders. *Möglichkeit und Wirklichkeit*. Berlin 1938 (= MuW).
- Ders. *Neue Wege der Ontologie*. 3. Aufl. Stuttgart 1949.
- Ders. *Teleologisches Denken*. 2. Aufl. Berlin 1966 (= Teleologisches Denken).
- Wolfgang Fritz Haug. *Kritik der Warenästhetik*. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1976. (= Warenästhetik).
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Frühe politische Systeme*. (Hg.) Gerhard Göhler. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1974.
- Ders. *Werke in zwanzig Bänden*. (= Theorie Werkausgabe). Frankfurt/M. 1970 (= W).
- Hans Heinz Holz. *Dialektik und Widerspiegelung*. Köln 1983 (= Dialektik).
- Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*. 4. Aufl. Darmstadt-Neuwied 1976 (= GK).
- Ders. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. I. Halbband. Ders. *Werke. Bd. 13* (Hg.) Frank Benseler. Darmstadt-Neuwied 1984 (= Ontologie).
- Ders. *Ontologie-Arbeit*. Darmstadt-Neuwied 1973 (= Arbeit).
- Karl Marx. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Rohentwurf). Berlin 1974 (= Grundrisse).
- Ders./Friedrich Engels. *Werke* (39 Bde.+Erg.-Bde. In 2 Teilen). Berlin 1956-68 (= MEW).
- Lucien Sève: *Marxismus und Theorie der Persönlichkeit*. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1977 (= Sève).
- Georg Simmel. *Lebensanschauung*. München-Leipzig 1918.
- Ders. *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam 1922 (= Philosophie).

Aus der Fülle der Sekundärliteratur zu Bloch und Lukács möchte ich nur auf einige Arbeiten, die sich explizit auf das Alterswerk der beiden beziehen oder beide Theorien miteinander vergleichen, hinweisen.

Wilhelm Raimund Beyer. „„Marxistische Ontologie“ – eine Modeschöpfung des Idealismus.“ Ders. *Vier Kritiken: Heidegger-Sartre-Adorno-Lukács*. Köln 1970, S. 195-232.

Martin Drees. „*Alltag und Vergegenständlichung*“. Eine kritische Rekonstruktion zentraler Aspekte des Gesamtwerks von Georg Lukács. Diss. Bonn 1981.

Hans Heinz Holz. *Logos spermatikos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt*. Darmstadt/Neuwied 1975.

Peter Paetzel. *Zum allgemeinen Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie. Untersuchungen zu Alfred Sohn-Rethel und Georg Lukács*. Diss. Berlin 1974.

Peter Ruben/Carmilla Warnke. „Arbeit – Telosrealisation oder Selbsterzeugung der menschlichen Gattung?“ *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 1979, H. 1, S. 20-30.

Das Werk und Wirken von Georg Lukács in der deutschen Arbeiterbewegung / Zur marxistischen Einschätzung des Werkes und Wirkens von Ernst Bloch (Schriftenreihe der Marx-Engels-Stiftung, H. 4). Wuppertal 1985 (darin vor allein die Aufsätze und Stellungnahmen von S. Heppener, M. Almási, H.H. Holz u. J Bayer).

Barbara Wolf. *Materialistische Geschichtsauffassung oder „Gesellschaftsontologie? Zur Auseinandersetzung mit geschichtsphilosophischen Grundpositionen im Alterswerk von Georg Lukács*. Diss. masch. Berlin (DDR) 1981.

Georg Lukács und der Realismus

Überprüfung eines Paradigmas

I

Geschenkt: Lukács' Traditionalismus, sein Konservatismus in ästhetischen Präferenzen, die Klassikerorientierung, der Hang zum geschlossenen Kunstwerk, zu Harmonie und poetischer Versöhnung. Oft beschrieben, häufig genug überaus zutreffend kritisiert, die Schwachpunkte sind allesamt bekannt und benannt. Aber gilt diese Kritik *in toto*? Oder wird nicht auch oft genug das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, werden wichtige und richtige Kernpunkte ignoriert?

Im Folgenden soll es mir darum gehen, einen dieser Kernpunkte aus Lukács' ästhetischer Theorie erneut zu diskutieren, ihn unter den Bedingungen aktueller Literatur zu revitalisieren. „Es geht um den Realismus“ – 1998 noch genauso wie 1938. Die Frage bleibt anhaltend aktuell, ebenfalls Lukács' wichtiger Einsatz und Auftakt, wonach Realismus etwas Systematisches bezeichnet und keineswegs mit der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung, die dafür das mittlere 19. Jahrhundert meint, zu verrechnen ist. Auch hier wiederum: es lohnt sich nicht (mehr), Lukács' Verfehlungen und Verzerrungen im Zusammenhang mit den Enddreißigerdebatten (mit Seghers, Bloch und Brecht) durchzudeklinieren. Aber Gedanken muß man sich schon noch machen über die von Lukács in diese Debatte gebrachten Begriffe. Da ist zum einen das Problem der Gestaltung, zum anderen die Problematik des Typus. Lukács meint, daß „jeder bedeutende Realist“ – und schon hier insistiert er auf der systematischen, überhistorischen Verwendung des Begriffs Realismus – sich vor eine doppelte Aufgabe gestellt sieht. Erstens müsse er gedanklich die Zusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Tiefe aufdecken und künstlerisch gestalten, was die weitergehende, schwierigere Arbeit des „künstlerischen Zudeckens der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion“ impliziere. „Es entsteht durch diese doppelte Arbeit“, so resümiert er 1938

eine neue, gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit, eine gestaltete Oberfläche des Lebens, die, obwohl sie in jedem Moment das Wesen klar durchscheinen läßt (was in der Unmittelbarkeit des

Lebens selbst nicht der Fall ist) doch als Unmittelbarkeit, als Oberfläche des Lebens erscheint. (Essays. S. 143)

Es handelt sich also beim Realismus, bei jedem gelungenen realistischen literarischen Kunstwerk, um ein solches, das uns an der Oberfläche zugleich mit den Problemen, Strukturen und Komplexen der jeweiligen Zeit vertraut macht, das – mit Hegel, der Lukács durch alle Zeilen hin durchscheint, – das Wesen, das nicht wäre, wenn es nicht schiene und erschiene, verdeutlicht. Hauptsächliches gestalterisches Mittel hierzu ist Lukács' Meinung nach der Typus, worunter er im Plural „solche dauernden Züge“ versteht, „die als objektive Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, ja der ganzen Menschheitsentwicklung, durch lange Perioden hindurch wirksam sind.“ (a.a.O. S. 154)

Ohne Zweifel steckt hier wiederum – und wir können ihn getrost streichen – der Lukácssche Schlußakkord, das teleologische Finale im Sozialismus dahinter. Doch es bleibt darüber hinaus wiederum ein Kern bestehen, der unberührt von der Frage nach der Höherentwicklung zum und im Sozialismus ist: ein, wenn man so will, anthropologischer Kern, der, vom späten Lukács dann ontologisch umformuliert und rekonstruiert, der großen realistischen Kunst und Literatur einen Humanismus gutschreibt, der immer schon als Tendenz der Menschheitsentwicklung innegewohnt und sich der Kunst gleichsam als eines Sprachrohrs bedient hat. Lukács' in den späten vierziger und während der fünfziger Jahre dann auf ontologischer Grundlage ausgearbeitete Ästhetik verwendet die Kategorien der Widerspiegelung und der Besonderheit, spricht in Begriffen wie Anthropomorphisierung und Humanisierung, um als Zielperspektive aller Kunst zu formulieren, daß sie das Gedächtnis der Menschheit darstellt, daß sie – mit anderen Worten – einen Index für den Stand der Entwicklung des Menschen abgibt. Einer durchaus auch barbarischen Entwicklung, wofür insbesondere unser 20. Jahrhundert zeugt. Daher, so will mir scheinen, ist die Adornosche und ihm folgend die postmoderne Variante (etwa bei Lyotards *Ästhetik des Erhabenen*), die der modernen Kunst eine Ästhetik der Verweigerung, des Dennoch und der Leere (Foucaults „Draußen“) zusprechen, nicht gar soweit von Lukács entfernt, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Denn ausdrücklicher wie unausdrücklicher Fluchtpunkt der Kunst ist nach Meinung der Ästhetiker das konkrete Humanum – sei es in voller Präsenz (wie bei Lukács) oder in realer Absenz (wie bei Adorno oder bei Lyotard).

II

An wesentlichen Überlegungen seiner ‚kommunistischen Ästhetik‘ (L. Sziklai) aus den späten dreißiger Jahren hat Lukács auch in der Folge festgehalten. 1956 trägt er auf dem IV. Schriftstellerkongreß der DDR ein Grundsatzreferat unter dem Titel *Das Problem der Perspektive* vor, das, Engels und Lenin weiterdenkend, das Maß realistischer – damals konkret: sozialistisch-realistischer – Literatur in der Gestaltung der Perspektiven gesellschaftlicher Weiterentwicklung sieht. Nicht im Sinne einer Utopie, sondern einer Entwicklungstendenz, im Sinne einer Latenz. Ausdrücklich richtet sich Lukács dabei gegen gewisse Forderungen und Anforderungen aus dem Fundus eines Parteileiter-Dekrets, wonach Literatur der bloße Steigbügelhalter der Geschichte bzw. deren „Auferstehungsengel“ (Fr. Hebbel) sei:

Wird in der Literatur nur eine programmatische Forderung als Wirklichkeit dargestellt – [...] –, so gehen wir an der wirklichen Aufgabe der Literatur vollständig vorbei. (Literatursoziologie, S. 258)

Also nicht „die Perspektive als Realität“ (ebd.) darzustellen, sondern vielmehr „das nächste Kettenglied“ (Lenin) zu gestalten – darin liege, und hier schreibt Lukács zum wiederholten Male Engels‘ Gedanken vom Triumph des Realismus aus (Balzacs Genialität, die ihn trotz seiner andersgelagerten Weltanschauung bestimmte Tendenzen und Latenzen in der Geschichte sehen und auch ausdrücken lasse), die Bedeutung großer realistischer Kunst.

Im Januar 1956 hält Lukács diese Rede, Ende Oktober dann scheitern die Bemühungen Imre Nagys, für dessen Konzept eines humanen Sozialismus sich auch Lukács engagiert und – noch in der Folge bis zu seinem Tod – vehement gefochten hat. Die entsprechenden Formulierungen im Alterswerk, von der *Ontologie* über die nachgeschriebenen *Prolegomena zur Ontologie* und die Demokratisierungsschrift bis zu den fragmentarisch erhaltenen *Versuchen zu einer Ethik*, sind zahllos: man müsse theoretisch den Marxismus erneuern, ihn auf ontologische Grundlagen stellen, müsse den Sozialismus wirklich demokratisieren und vor allem das Alltagsleben der Menschen ernstnehmen. „Stalin: Moral zurück zu Recht, statt vorwärts zu Ethik (Folgen: reservatio mentalis, Selbstbetrug, was bei Recht natürlich, bei Moral Verzerrung).“ (Ethik. S. 103, K/63-L/1).

Der Kunst, davon zeugt das Alterswerk, kommt eine erhebliche Bedeutung zu in einer Philosophie, deren ethische Impulse sich je länger

desto deutlicher in den Vordergrund schieben. Lax formuliert: wie die Ästhetik zur Ethik, so verhält sich die Kunst zum richtigen Leben, dessen Gravitationszentrum Identität – die angemessene Lebensform – heißt. In diesem Sinne schließlich könnte man dann auch noch von einer Ethik des Schreibens als des Fundaments realistischer Kunst sprechen.

So jedenfalls möchte ich Lukács' späte Essays über den Dissidenten Alexander Solschenizyn verstehen – Arbeiten, die zwar einer Erneuerung sozialistisch-realistischer Literatur das Wort reden, zugleich aber auch Lukács' scharfe Kritik an den Deformationen des real existierenden Sozialismus (in der SU wie anderswo), an Entfremdung, Personenkult, Bürokratie und dem Lagersystem enthalten. Es muß eben – das scheint mir die Strategie Lukács' zu sein – ein Dissident sein, einer, der vor Akklamation gefeit und den Verführungen des Systems nicht erlegen ist, der an die konkrete Humanität erinnert als an ein bewahrenswertes Gut – gerade in finstersten historischen Zeiten. 1964 würdigt Lukács Solschenizyns Novellen als hervorragende Beispiele für die Gestaltung der „Bewährung der Menschen“ (Solschenizyn. S. 7) im Stalinismus, für die „wahrheitsgetreue Schilderung der Stalinschen Jahrzehnte mit all ihren Unmenschlichkeiten“ (a.a.O. S. 8) und insbesondere dafür, daß er die Alltäglichkeit der Lager und das Lager überhaupt als „Sinnbild des Alltags“ (a.a.O. S. 11) gezeigt hat: „einen ereignislosen Tag in einem beliebigen Lager“ als „Symbol der noch nicht überwundenen [...] Vergangenheit.“ (ebd.) Lukács übersetzt diese besondere Leistung sogleich ins Prinzipielle: „Ohne Aufdecken der Vergangenheit gibt es also kein Entdecken der Gegenwart.“ (ebd.)

Ästhetik als Mnemotechnik, als Entzifferung einer Poetik der Erinnerung. Soll die Kunst das Gedächtnis der Menschheit sein, dann bedarf sie der Ästhetik, um die Erinnerung auf profunde Weise bereit zu machen, um sie zu übersetzen. Kunst und Ästhetik gehen so Hand in Hand; Sinnlichkeit und Verstand bzw. die Anschauung und das Vermögen der Begriffe vermitteln sich praxisphilosophisch zu einer neuen Ethik der Lebensführung, an deren Ende die volle Entfaltung einer allseitigen Persönlichkeit steht. Man könnte das durchaus dann Identität nennen. Identität mithin als Lebensziel – in doppeltem Sinne: individual- wie menschheitsgeschichtlich.

Sechs Jahre später, in einem seiner letzten Essays, kommt Lukács noch einmal auf das Werk von Solschenizyn zu sprechen. Diesmal sind es die beiden Romane *Der erste Kreis der Hölle* (dt. 1968) und *Krebsstation* (2 Bde. dt. 1968 u. 1969), in denen der ungarische Philosoph „einen vorläufigen

Gipelpunkt in der gegenwärtigen Weltliteratur“ erkennt. (Solschenizyn. S. 31) Und wie bereits im Blick auf die früheren Novellen, wobei er die Novellenform mit Goethe als Darstellung eines Einzelfalles (vgl. a.a.O. S. 6) begreift, hält er auch nun dafür, daß Solschenizyns Bedeutung in der Ausprägung eines „deutlichere[n] Bild[es] des gesellschaftlichen Seins, als dieses selbst unmittelbar hervorzurufen vermag“, besteht. (vgl. a.a.O. S. 32) Mit dem jungen Lukács könnte hinzugefügt werden, daß es in den Romanen um die Darstellung einer intensiven Totalität geht, darum, wie es dann 55 Jahre später heißt,

wie ein gegebener Gesellschaftszustand, eine Entwicklungsetappe, eine Entwicklungstendenz auf die Richtung des Menschseins, des Menschwerdens, auf die zur Entmenschlichung, zur Entfremdung des Menschen von sich selbst einwirken. (ebd.)

Alles in allem, bemerkt Lukács resümierend über Solschenizyn, beruhe das Verdienst des russischen Erzählers darauf, daß er den zentralen Fragenkomplexen (wie wirken gesellschaftliche Faktoren auf den Menschen) „ästhetisch gestaltend klare Antworten erteilt. Seine Romane sind reichhaltige und überzeugende Kompendien für solche hemmenden Auswirkungen der Stalinschen Periode.“ (a.a.O. S. 75)

Im Kontext seiner marxistischen Ontologie jedoch, die nach den Kategorien des gesellschaftlichen Seins (Daseinsweisen, Existenzbestimmungen) fragt und danach, wie sie den einzelnen Menschen und sein Bewußtsein prägen, muß Lukács auf den letzten Seiten seines Essays zwangsläufig auch Kritik am bloßen Subjektivismus, am Bezug auf den Einzelnen üben. Lukács spricht vom „Schein einer Perspektivenlosigkeit“, von einer „abstrakt reine[n] Subjektivität“, in die die Helden „eingesperrt“ blieben (a.a.O. S. 83), was der bis zuletzt brave Sozialist – bei aller Kritik an und der Distanz gegenüber den Deformationen des realen Sozialismus – selbstverständlich attackieren muß. Wo der bürgerliche Realist nach Auffassung von Lukács immerhin noch aus der erkannten oder auch nur undeutlich gefühlten Not eine dichterische Tugend macht und sich im Humor – und damit subjektiv – über widerliche Verhältnisse erhebt, also „dichterische Kritik“ übt (a.a.O. S. 82), da versagt Solschenizyns tiefer Ernst.

Dennoch: Lukács‘ *Theorie des Romans* glaubte in Tolstois und Dostojewskis Werk und Welt Vorboten einer neuen Wirklichkeit zu erkennen, eine Propädeutik zu einer „Gesellschaft der Liebe“ (*Taktik und Ethik*. S. 87), deren Realisation 55 Jahre später noch vordringliche Aufgabe der

Menschheitsentwicklung sei. Ihr neuerlicher Vorbote heißt jetzt Alexander Solschenizyn.

III

Lukács mag uns heute zuschauen von wo aus auch immer. Ob er sich allerdings gefreut hätte, daß er wieder einmal recht behalten hat in Sachen Solschenizyn – mit völlig anderen Vorzeichen allerdings –, ist stark zu bezweifeln. Der Sozialismus und mit ihm Teleologien aller Art (in systemischer Hinsicht) sind in die Brüche gegangen, von seinen vor- und nachschreibenden Claqueuren spricht kaum mehr jemand, geschweige denn, daß sie noch gelesen würden. Die Dissidenten sind obenauf, wie dissidentisches Schreiben überhaupt und als Prinzip – das belegen die Jahre nach der Wende einmal mehr – tatsächlich gründlicher untersucht werden sollte. Möglicherweise kann dieses Prinzip als zusätzliches Markierungszeichen von Literatur ausgewiesen werden. Hinsichtlich der Weltliteratur – eingeschränkter: der mitteleuropäischen Literatur – sind die Dissidenten Legion, verdanken sich die gelungeneren literarischen Werke – Stichwort Realismus! – einer Poetik der Erinnerung, die des Schreckens und Terrors eingedenk bleiben. Dissidenz, aber kein Renegatentum! Vielleicht meint das Prinzip Dissidenz weiterhin, nachdem alle Systemoptionen korrumptiert worden sind, zunächst Bescheidenheit – anstelle von Maßlosigkeit: nämlich ein Plädoyer für das geschundene Individuum, für die Subjektivität als Fluchtpunkt und Bezugsquelle, als (wenn auch unsichere) Boje auf dem Meer systemischer Wirbel, Untiefen und Stürme. Oder vielmehr so: die aufgeschriebene und beschriebene Subjektivität als letztes Residuum des Humanums und des Humanismus (durchaus in Lukácsschem Sinne), wenn auch auf einer Schwundstufe. Doch die mag uns einstweilen und für längere Zeit genügen.

Erzählungen und Romane der Ungarn Nádas oder des Lukács-Schülers Dalos, des Tschechen Klíma oder des Jugoslawen Tišma, von polnischen und russischen AutorInnen belegen alle nachdrücklich Lukács' Einschätzungen über Solschenizyn – alle bleiben Anwälte einer allseits bedrohten Subjektivität und Individualität, deren Ansprüche auf private Wunscherfüllungen wie auf Privatheit insgesamt in einem perfiden System und Staatsapparat aufrechterhalten werden.

Es sind Bücher, die die Geschichte als allumfassenden Unterdrückungsmechanismus entziffern, als ausgetüfteltes System von überall lau-

ernder Repression, von Überwachen und Strafen, von allseitiger Bespitzelung und stets zu gewärtigender Verhaftung, ja Folter. Wir lernen die Geschichte unseres Jahrhunderts, insbesondere aber die letzten fünfzig Jahre, neu zu sehen, mindestens eine andere Optik zu bekommen. Wir werden mit der Perspektive jener Länder vertraut gemacht, die man seinerzeit Volksdemokratien genannt hat, mit den Ängsten, aber auch den (enttäuschten) Hoffnungen der Menschen in den Ländern

des real existierenden Sozialismus. Worin sich diese Perspektive gravierend von der westlichen Erfahrung unterscheidet, auch von der Situation in der Ostzone nach dem Krieg, das ist die Einschätzung der Rolle der Sowjetunion, die Mitteleuropa von Faschismus und Krieg befreit hat. Zugleich – und darin steckt die tiefe Tragik der historischen Entwicklung – sind wieder neue und fürchterlichere Abhängigkeiten geschaffen worden, sind die großen Hoffnungen allesamt bitter getäuscht worden: Budapest '56 und Prag '68. Aber es bleibt zugleich immer auch die historische Dialektik des Prozesses erhalten, es bleibt in diesen Texten die Arbeit des Erinnerns aufbewahrt.

Die „Ortschaft“ (Peter Weiss), auf die sich alle nachfolgende Geschichte zu beziehen hat, heißt für Alexander Tišma Auschwitz. Das macht die Bedeutung seiner Texte aus, die mit irritierender Penetranz, aber auf eine unsere Existenz anrührende Weise Deportation, Vernichtung und immer wieder den Holocaust zum Thema machen. Über Auschwitz nachzudenken, die Erinnerung – wenn das überhaupt möglich ist – an den Holocaust zu forcieren, bildet die Mitte aller historischen Reflexion. Dann kann man auch erst zu begreifen versuchen, was es bedeutet haben mag, als sich die Tore zu den Lagern plötzlich öffneten und amerikanische GIs oder Rotarmisten die wenigen Überlebenden befreiten. Nie mehr sollte sich so etwas wiederholen. Friede, Freiheit, Sozialismus – lauteten die Parolen, für die die Älteren ins KZ geschickt worden waren und die die jüngere Generation freudig aufgriffen.

Ivan Klíma schildert in seinem breit angelegten Entwicklungsroman *Richter in eigener Sache* die Desillusionierung einer ganzen Generation, die einen für nahezu alle Volksdemokratien typischen Verlauf nimmt: überzeugt von der Idee des Sozialismus und der Überlegenheit dieses Systems, muß der Richter Adam, angetreten, um für Recht zu sorgen und Unrecht zu bekämpfen, erkennen, daß und auf welch perfide Weise Unrecht zu Recht umgelogen und überhaupt der Sozialismus, auf der Stufe der Alltäglichkeit angekommen, auf den Grundmauern von Lüge, Betrug und Selbstbetrug errichtet worden ist. Im Dreck liegen die hehren

Werte, die Gefängnisse sind überfüllt, die Todesstrafe, zu der Adam jemanden verurteilen soll, ist niemals abgeschafft worden. Für eine „Schule der Träume“ (Salamon) bietet der reale Sozialismus keinen Platz mehr.

Und der russische Blick? – Mindestens in Texten von Ljudmila Ulitzkaja und Pjotr Aleschkowski geht es viel bescheidener zu, wird die historische Breitwand zur kleineren Alltags- und Privatgeschichte verkürzt, wiewohl auch diese wieder etwas Repräsentatives ausdrückt. Sonetschka, die einfache Bibliothekarin, wird erst im Zusammenleben mit dem alternenden Maler und Dissidenten lebenstauglich und übersteht letztlich alle privaten Stürme und politischen Wirren, während ihre Tochter am Ende dem beschwerlichen Alltag in Rußland den Rücken kehrt und ins Ausland emigriert. Daniil Charjows Entwicklung wiederum in *Der Iltis* beweist, daß sich auch in Nach-Perestroika-Zeiten nur wenig geändert hat: nachdem er sich ausgetobt und zeitweise das einsame Leben in der Steppe ausprobiert hat, kehrt er wieder in die Stadt zurück. Gereift? Nein, nur angepaßt an die modernen Zustände und deprimierenden Verhältnisse. Er prügelt seine Frau und trinkt unmäßig – wie gehabt, wie schon die Väter und Großväter. Kein Ende in Sicht.

Dennoch: der trostlose Ausgang hier, das Gleichgewicht dort – in allen Fällen bilden im Grunde genommen identische Erfahrungsmuster den Hinter- oder Untergrund des Erzählten. Es bleibt der Lukácssche Begriff des Typus, die Repräsentativität der gezeigten Biographien, Beziehungen und Strukturen. Nennen wir das ruhig weiterhin mit Lukács Realismus.

IV

Wenden wir unseren Blick nun auf die neuere, die jüngste deutsche Literatur. Auch dort, wo sie poetologisch belangvoll ist – und das ist sie beileibe eher selten –, klingen viele ästhetische Selbstreflexionen von Autorinnen und Autoren der älteren wie auch jüngeren Generation vertraut nach dem ungarischen Philosophen. Mindestens dann, wenn sie sich als Realisten verstehen. Wenn Uwe Timm in seinen Paderborner Poetikvorlesungen für eine Ästhetik des Alltäglichen votiert oder am selben Ort F.C. Delius ein vehementes Bekenntnis zu einer politischen Literatur ablegt, wenn die beiden ehemaligen DDR-Schriftsteller Wolfgang Hilbig oder Reinhard Jirgl auf unterschiedliche Weise für eine Ethik des Schreibens plädieren oder die West-Autoren Hermann Lenz oder

Ludwig Harig in ihren Poetik-Vorlesungen den Gedanken der Erinnerungsarbeit forcieren, dann legen sie damit allesamt und bereit Zeugnisse ab für realistische Schreibprogramme.

Besonders nachhaltig zu spüren ist der Einfluß Lukács' im theoretisch essayistischen Oeuvre von Dieter Wellershoff, dem wohlmeinende Kritiker bescheinigen, daß er zu den herausragenden Theoretikern unter den deutschen Schriftstellern zähle, was freilich übelmeinende Rezensenten durchaus vorwurfsvoll zum Ausdruck bringen. Wellershoffs Überlegungen zum Programm eines neuen Realismus, an dem er theoretisch wie künstlerisch-praktisch seit Mitte der 60er Jahre arbeitet und den er gegenüber dem traditionellen Realismus als einen der kleinen Schritte (als Darstellung von sinnlich-konkreten, perspektivischen Ausschnitten und Momenten) versteht, bezieht sich an etlichen Stellen auf Lukácssche Argumente. Und noch 1995, dem Jahr, an dem er in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen die Quersumme seines literarischen Schaffens präsentiert, ist Lukács wenn auch negativer Bezugspunkt für den Kölner Schriftsteller. Gleichwohl teilt Wellershoff mit Lukács die Ansicht, daß realistische Literatur eine kritische Literatur ist, daß sie Erfahrungen vermittelt, eine gewisse Repräsentativität hat und Ausdruck gesellschaftlicher Zustände ist, daß sie adressatenbezogen auftritt, dabei allerdings – und das markiert wohl den gravierenden Unterschied – keine gültigen Lehren, moralischen Vorschriften, mithin Orientierungen, also keine „Kopiervorlagen“ (N. Luhmann) liefert. Der Leser kann sich bestenfalls, so insinuiert Wellershoff, auf Literatur einlassen, verlassen sollte er sich dagegen allenfalls auf sich selbst.

Was für die Poetik, das gilt auch für das literarische Werk der genannten Autoren – und nicht nur dieser. In realistischen Erzählungen, Novellen und Romanen haben Ludwig Harig, Hermann Lenz, Dieter Wellershoff und Dieter Forte Erinnerungsarbeiten, oftmals auf autobiographischem Hintergrund, geleistet und die Situation des Kriegs und der Nachkriegszeit ins Gedächtnis zurückgerufen, haben Wolfgang Hilbig und Reinhard Jirgl oder auch Hans Joachim

Schädlich die DDR-Jahre heraufbeschworen und verstehen sich F.C. Delius oder Uwe Timm mit ganz gewöhnlichen Geschichten als Chronisten der politischen wie Alltags- und Sozialgeschichte der alten Bundesrepublik. Hermann Lenz hat in seinen Vorlesungen in Frankfurt eine eindrucksvolle Formulierung für diese tektonischen Arbeiten an der Erinnerung angeboten: Geschichte sei das Geschichtete, das in Geschichten – fügen wir hinzu: realistischer Prägung – allererst freigelegt werde.

Beispielhaft sei das am Ende noch kurz im Blick auf Dieter Fortes Prosawerk belegt. Mai 1945, Kriegsende, die Befreiung – auf zu neuen Ufern, an denen den Deutschen, wie es Harig im dritten Band seiner autobiographischen Prosa *Wer mit den Wölfen heult, wird Wolf* gleich zu Beginn formuliert hat, ein zweites Leben geschenkt wird. Das ist die eine Seite. Auf der anderen, der dunkleren Seite dann die beschwerlichen Trümmerjahre bis zur Währungsreform, eine Existenz in zerbombten Städten, Hunger und Not, wiederum Chaos und Anarchie. Dazwischen die Aufräum- und Aufbauarbeiten, die kleinen Geschäfte und größeren Gaunerien, die ständigen Gratwanderungen zwischen wackerem Hoffen und Enttäuschungen: „Überlebenspläne des Tages“ wechseln mit „Tagen der Ohnmacht“ ab. Man glaubt, das alles genau zu kennen, bereits vielfach gelesen zu haben, in Texten, Romanen und Erzählungen, aus der Frühzeit der Gruppe 47, bei Böll oder Schnurre, in Beschreibungen eines Böll 1952 als Trümmerliteratur bezeichneten und offensiv vorgetragenen realistisch-humanistischen Programms.

Wie ein ferner Nachhall auf das Böllsche Projekt, ohne allerdings dessen utopisch-optimistische Züge zu übernehmen, klingt Dieter Fortes Roman *In der Erinnerung*. Dieser Text bildet den dritten, abschließenden Teil einer Romantrilogie, die den verwinkelten und verzweigten Lebensschicksalen der beiden Familien Lukácz und Fontana, Landarbeiter und später Bergleute aus Polen die einen, Seidenspinner aus Italien die anderen, über viele Jahrhunderte und Generationen hinweg folgt. Nachdem Forte im ersten Band von 1992, *Das Muster*, den Weg der beiden Familien im Zeitraffer bis zum Zusammentreffen im Düsseldorfer Stadtteil Oberbilk rekonstruiert, im zweiten Band dann von 1995, *Der Junge mit den blutigen Schuhen*, mit gehöriger Zeitdehnung den Faschismus und die Kriegsjahre – zumeist aus der Perspektive von unten, in alltäglichen Geschichten – beschrieben hat, ist er nun im Nachkriegsdeutschland angekommen.

Auch hier ist die bestimmende Perspektive, die in vielfältigen Bemerkungen poetologischer Art begründet, ja sogar leitmotivisch in einer Formulierung wie „Erinnerungsbilder“ durchexzerziert wird, die Alltäglichkeit. Und das unterscheidet Fortes Roman grundsätzlich (und darüber hinaus auch wohltuend) von zwar ebenfalls realistisch inszenierter, dabei aber immer auch ethisch hochgetrimmter und bisweilen ideologisch drapierter Prosa aus dem Umkreis der 47er Gruppe. Wahlverwandtschaften zu Hermann Lenz und seinen Eugen Rapp-Geschichten lassen sich da schon eher entdecken, wenn Forte sich Zeit und ausführlichen Raum nimmt, intensiv Erinnerungsbilder des Jungen (und nachmaligen Erzäh-

lers) auszustellen: mal als Standphotos von „Skeletten der Häuser“, der Ruinenlandschaften und dem Zuhause in Trümmern, dann wieder in beschleunigter Form, wenn die Aktivitäten der Menschen im Überlebenskampf gezeigt werden. Eingestreut sind viele kleine Geschichten, aparte Erzählungen, die allesamt davon Kunde geben, daß die vielen Geschichten „eine einzige, endlose, sich wiederholende Geschichte“ ergeben. Und nur die Geschichten.

Denn nur in ihnen – und auch das beweisen nicht allein die Jahre des Faschismus – wird Erinnerung aufbewahrt, in ihnen triumphiert die Erzählung, weil sie einzig der Ohnmacht der Diskurse, so klingt es unmißverständlich einmal, der nach dem Terror makulierten „vernünftigen, klugen, erhellenden Gedanken dem Papier“ widersteht.

Von geradezu Lukácsschem Zuschnitt – Kunst als Gedächtnis der Menschheit! – klingt schlußendlich Fortes ästhetisches Credo:

Denn die Zeit war in den Geschichten, ohne die Geschichten war keine Zeit, war nur die Ewigkeit des Todes, erst die Geschichten erschufen die Zeit, denn alles war bereits geschehen, alles hatte sich bereits ereignet, es mußte nur immer wieder erzählt werden.
(Forte. S. 248)

Literatur ist die in Geschichten und damit in Zeit und Alltag verstrickte Erfahrung, ist aufbereitete Erinnerung – damit: wiedergefundene Zeit.

V

Merke: Realismus – das ist mit Lukács und über ihn hinaus in erster Linie ein systematischer Begriff, der eine literarische Programmatik bezeichnet, die eine ‚Poetik der Erinnerung‘ charakterisiert und zumeist in einer Ethik gründet, die sich dem Humanismus verpflichtet fühlt. Als Anwalt der Subjektivität und einer bedrohten Individualität werden Rechte ein- und Unrecht, Terror und Antihumanismus angeklagt. Bitter ernst oder humoristisch verkleidet, satirisch überzeichnet oder kalt seziert – die Verfahrensweisen können changieren, zeichnen individuelle Handschriften, Vorlieben und Talente aus, kaum dagegen einen definitiven historischen Ort auf der ohnehin nur fiktiven teleologischen Leiter. Der Realismus ist ebenso offen und vielgestaltig wie als jeweilige konkrete „Form eines bestimmten Inhalts“ (Lukács) durchaus parteilich; seine Typen sind repräsentative Figuren, die die Verfaßtheit des gesellschaftlichen Seins –

irgendwie – anzeigen, mögen das auch die einzelnen Autoren heute bisweilen noch so heftig bestreiten. Realismus, so hat es Reinhard Jirgl ausgedrückt (ohne dem Verdacht ausgesetzt zu sein, mit Lukács in irgendeiner Berührung zu stehen), existiert, solange es noch Menschen gibt. Erst danach treten wir, so kann mit Fug und Recht behauptet werden, ins Posthistoire ein. Aber dann benötigen wir auch die längste Zeit keine Literatur mehr. Wie wahr.

Literatur

- Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Hgg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1970.
- Piotr Aleschkowski. *Der Iltis*. Roman. Frankfurt/M. 1997.
- György Dalos. *Der Versteckspieler*. Roman. Frankfurt/M. 1994.
- Rüdiger Dannemann. *Das Prinzip Verdinglichung*. Frankfurt/M. 1987.
- F.C. Delius. *Die Verlockung der Wörter oder Warum ich immer noch kein Zyniker bin*. Berlin 1996.
- Dieter Forte. *Das Muster*. Roman. Frankfurt/M. 1992.
- Ders. *Der Junge mit den blutigen Schuhen*. Roman. Frankfurt/M. 1995.
- Ders. *In der Erinnerung*. Roman. Frankfurt/M. 1998.
- Ludwig Harig. *Die Hortensien der Frau von Roselius*. Eine Novelle. München 1992.
- Wolfgang Hilbig. *Abriss der Kritik*. Frankfurt/M. 1995.
- Reinhard Jirgl. „Das Material muß gekühlt werden. Ein Gespräch.“ *ndl. H. 3* 1998. S. 56-70.
- Ivan Klíma. *Richter in eigener Sache*. Roman. München/Wien 1997.
- Hermann Lenz. *Leben und Schreiben*. Frankfurt/M. 1986.
- Georg Lukács. *Essays über Realismus*. Berlin 1948.
- Ders. *Schriften zur Literaturosoziologie*. Hg. Peter Ludz. Frankfurt/Berlin/Wien 1985 (zuerst 1961).
- Ders. *Solschenizyn*. Hg. Frank Benseler. Neuwied/Berlin 1970.
- Ders. *Taktik und Ethik. Politische Aufsätze 1. 1918-1920*. Hgg. Jörg Kammler, Frank Benseler. Darmstadt/Neuwied 1975.
- Ders. *Versuche zu einer Ethik*. Hg. György Mezei. Budapest 1994.
- Jean-François Lyotard. „Das Interesse am Erhabenen.“ *Das Erhabene*. Hg. Christine Pries. Weinheim 1989. S. 91-118.
- Péter Nádas. *Minotaurus*. Erzählungen. Berlin 1997.
- Ders. *Buch der Erinnerung*. Roman. Berlin 1991.
- Paul Salamon. *Die Schule der Träume*. Roman. Berlin 1995.
- Hans Joachim Schädlich. *Über Dreck, Politik und Literatur*. Berlin 1992.

- László Sziklai. *Georg Lukács und seine Zeit 1930-1945*. Wien/Köln/Graz 1986.
- Uwe Timm. *Erzählen und kein Ende*. Köln 1993.
- Aleksander Tišma. *Kapo*. Roman. München/Wien 1997.
- Ljudmila Ulitzkaja. *Sonetschka*. Erzählung. Berlin 1997.
- Dies. *Medea und ihre Kinder*. Roman. Berlin 1997.
- Dieter Wellershoff. *Das Schimmern der Schlangenhaut*. Frankfurt/M. 1996.

Coda. Klassiker und Romantiker

oder Rainer Kirsch und Franz Fühmann.

Am Anfang standen eine Rezension und einige Telefonate. Nachdem ich Rainer Kirschs Sammelband *Die Talare der Gottesgelehrten* für die NDL besprochen, eine freundliche Erwiderung per Anfrufsbeantworter entgegengenommen hatte, unterhielten wir uns schließlich einige Male am Telefon miteinander. Nein, sagte mir Rainer Kirsch, einen stärkeren Einfluß auf sein Schreiben und die immanente Poetik seiner Texte habe der ungarische Philosoph und Ästhetiker Georg Lukács, worüber ich in meiner kleinen Rezension glaubte hinreichend Auskunft gegeben zu haben, eigentlich nie gehabt. Von hier kamen wir nach da, vom Schreiben überhaupt zu den Schriftstellern in der DDR und dann zu Franz Fühmann. Ja, sie hätten sich gekannt, mehr oder weniger gut, sich gegenseitig respektiert, die Arbeiten des anderen in der Regel wohlwollend zur Kenntnis genommen. Aber mehr? Nein, auch das nicht. Denn, so Rainer Kirsch, Franz Fühmann sei ein unverbesserlicher Romantiker gewesen, bis zum Schluß, während er, Kirsch, wenn überhaupt, dann eher für die Klassik optiert habe.

Klassiker und Romantiker – dieser Hypothese sollte im Blick auf die DDR-Literatur einmal nachgegangen werden. In unserem Fall Franz Fühmann und Rainer Kirsch. Aber man könnte das literarische Feld hinsichtlich der poetologischen Überzeugungen und Muster durchaus grundsätzlicher auf die teils gegensätzlichen, teils sich überschneidenden ästhetischen Vorlieben betrachten – etwa Christa Wolfs und Irmtraud Morgners, Günter de Bruyns und Fritz Rudolf Fries‘ Interessen an der (Früh-)Romantik sowie an Jean Paul, andererseits dann Peter Hacks‘ Eintreten für die Klassik. In allen Fällen existiert nicht nur ein Bezug auf die immanente Poetik dieser Traditionen, sondern werden ausdrücklich auch literarische Ausdrucksformen produktiv weiterverarbeitet.

Hinsichtlich der Bedeutung der Aufklärung als Epoche wie ihrer zentralen Vertreter, allen anderen voran G.E. Lessing, läßt sich noch weitgehende Übereinstimmung zwischen Rainer Kirsch und Franz Fühmann ausmachen. Gerade die Figur und das Werk Lessings haben dabei mindestens eine doppelte Bedeutung. Rainer Kirsch kommt zu verschiedenen Gelegenheiten darauf zu sprechen: 1973 bekennt er, daß die Tradition, der er sich am meisten verpflichtet fühle, die Aufklärung sei, ein State-

ment, das er zwei Jahre später in einem Gespräch dann wiederholt, wobei er deutlich erklärt, daß er unter Aufklärung mehr eine „Haltung“ denn eine spezifische Periode versteht. (Ordnung. 180) 1993 im Gespräch mit Gisela Röthke rückt Lessing an eine exponierte Stelle, der Typus Lessings als eines Schriftstellers, der mit den Worten und um den treffenden Ausdruck gerungen habe, ein Schriftsteller, der hart an der Sprache arbeitet: „ich bin ein Lessing-Typ – nur gelegentlich wird mir ein Vers oder eine Formulierung ‚geschenkt‘.“ (Talare. 90)

Das hätte Franz Fühmann gewiß Wort für Wort unterschrieben, da auch er zeitlebens ein harter Wortarbeiter gewesen ist, ein Projekttemacher und ein fortwährend mit Überarbeitungen eigener Texte beschäftigter Autor. Ein Geist vom Schlage eines Lessing und der Aufklärung, deren ästhetisch-theoretische Vorsätze Fühmann wiederholt in Aufsätzen, Essays und Gesprächen dem eigenen Werk einschreibt. In *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens* etwa erwähnt er das „moralische Element in der Literatur“ als dasjenige, „was auf die Demokratisierung der Gesellschaft zielt“, und er nennt dieses Element ausdrücklich ein aufklärerisches. (Judenauto. 350). In seiner bedeutenden Poetikvorlesung *Das mythische Element in der Literatur*, einem poetologischen Zentraltext Fühmanns, bemüht er den Lessingschen Katharsis-Gedanken, den Wilhelm Dilthey einmal als Lessings Grundgedanken von, wie er hinzufügt, beeindruckender Simplizität bezeichnet hat: „der Keim all ihres gesellschaftlichen Daseins“, so Fühmann, liege „in dieser befreienden, dieser kathartischen Funktion der Kunst.“ (Essays. 121)

Hier existiert eine Gemeinsamkeit zwischen Kirsch und Fühmann, in dieser rezeptionsästhetischen Orientierung an der Aufklärung. Aber dann trennen sich ihre Wege auch schon wieder. Kirschs Weg führt von der Aufklärung geradewegs zur Klassik, Fühmann schlägt dagegen die Richtung der Romantik ein. Ein geheimer Bezugspunkt, ja die Spiegelfläche stellt dabei aber für beide Autoren die Ästhetik von Georg Lukács dar, von der – möglicherweise sogar – auch der ‚take off‘ ihrer gesamten poetologischen Reflexionen im aufklärerisch-lessingschen Projekt inspiriert gewesen sein mag.

Fühmann macht aus dieser Beeinflussung durch den ungarischen Philosophen überhaupt keinen Hehl; häufiger kommt er auf das Werk und die Person des Ungarn als einen ihn maßgeblich am Übergang seiner Entwicklung vom hörgen Nazi zum überzeugten Sozialisten und Marxisten beeinflußt habenden Theoretiker zu sprechen. In den *Zweiundzwanzig Tagen* beschreibt er seine ersten Begegnungen mit dem „Marxismus als

Theorie, als geistigem Erlebnis“ ausdrücklich als Beschäftigung nicht nur mit Lenins Werk, sondern insbesondere mit Lukács‘ Skizzen zur Geschichte der deutschen Literatur, wo es ihm, wie er hinzufügt, „wie Schuppen von den Augen fiel.“ (Judenauto. 370) Und an anderer Stelle findet sich eine bemerkenswerte Notat, aus der Fühmanns Nachkriegsentwicklung, seine ‚éducation intellectuelle‘ abgelesen werden kann:

Was hat mich bei der ersten Lektüre von Lukács so fasziniert? Sicherlich, so merkwürdig es klingt, am wenigsten das, was ‚Lukács‘ an dieser Lektüre war, am wenigsten das Spezifische, am meisten (vielleicht ausschließlich) das Allgemeine! Es war das erste Erfahren des Andern im Geiste, die erste Begegnung mit dem Marxismus, der Dialektik, dem Materialismus, wie hätte man da das Individuelle herauslesen können! Daß Einer (oder besser: daß eine Methode) Zusammenhänge da sah, Linien, Prozesse, Gesetzmäßigkeiten, wo wir nur öde Daten gewohnt waren, Daten, im Rahmen von Daten und durchrankt von den Namen inspirierender Geliebten, welcher Durchrankung dann ein Werk entsprungen sein sollte, eine Marienbader Elegie oder ein West-östlicher Divan oder ein Faust oder so: daß da Zusammenhänge waren, Zusammenhänge im Geistigen und Zusammenhänge von Geistigem und Geschichtlichem, zum Beispiel der eines literarischen Niedergangs mit einer verlorenen Revolution oder der eines urchristlichen Patriarchen mit revolutionären russischen Bauern, das war einfach eine Offenbarung, und was mir den Atem raubte, war das Erscheinen des eigenen Schicksals, da ich plötzlich von Büchern begriff. Tua res agitur. (Judenauto. 429)

Schließlich noch eine weitere Stelle, diesmal aus der schon erwähnten Poetikvorlesung, worin er den in der DDR seit 1958 verpönten ungarischen Ästhetiker nicht nur wieder in die intellektuelle Diskussion in der zweiten Hälfte der 70er Jahre zurückzubringen versucht, sondern zugleich die wesentliche Bedeutung Lukács‘ für die marxistische Theoriebildung herausstellt. Fühmann, der damit auch die Kultur- bzw. Literaturpolitik jener Jahre rügt, weil z.B. Lukács‘ Ästhetik „unverständlicherweise“ nur „schwer zugänglich“ ist, weist sodann auf die „Bedeutung des Typischen als (der) für das Ästhetische entscheidende(n) Vermittlung zwischen Einzelнем und Allgemeinem“ hin. (Essays. 108f.)

Bei Kirsch gestaltet sich dieser Prozeß nun allerdings verzwickelter, ist die Aneignung Lukács‘ nicht so offenkundig. Zwar spielt der Marxismus, die marxistische Philosophie, insbesondere im Blick auf die ideologiekritische Stoßrichtung und wohl auch den radikalen historischen Gesichts-

punkt eine erhebliche Rolle bei seiner geistigen wie künstlerischen Entwicklung, aber explizite Verweise auf Lukács finden sich nur gelegentlich. Im schon zitierten Gespräch mit Bernd Kolf röhmt er 1975 als „wesentlichen Vorzug des Marxismus“ „das Bestehen auf historischer Betrachtung und Analyse.“ Darauf angesprochen, wer ihn als Theoretiker besonders beeinflußt habe, fällt öfter der Name von Ernst Bloch, so auch im *Selbstporträt für Fernsehen* von 1978, worin Kirsch schreibt:

Ich bin froh, damals (sc. „nach dem sowjetischen XX. Parteitag, der unser Leitbild Stalin zerschlug und uns auf eigenes Denken, die marxistischen Quellen und schließlich auf die Wirklichkeit zurückwarf“) Ernst Bloch gelesen zu haben. (Auszug. 267)

Lukács wird nur en passant erwähnt, wenn er bei anderer Gelegenheit im Gespräch mit Rüdiger Bernhardt, aber wiederum im Zusammenhang mit den Folgen des XX. Parteitags bemerkt:

Selbstverständlich las ich auch Lukács, konnte aber mit ihm nie viel anfangen; noch jetzt schätze ich von ihm eigentlich nur die ‚Seele und die Formen‘ und begreife nicht, was an ‚Geschichte und Klassenbewußtsein‘ aufregend sein soll; mich stört die, entschuldigen Sie, Shdanowsche Sprache. (Ordnung. 233)

Darin scheint mir freilich ein wenig die Optik auf Lukács verzerrt; unabhängig von der (mir nicht nachvollziehbaren) Einschätzung gerade von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, dem antidogmatischen ‚foundation text‘ des westlichen, erneuerten Marxismus schlechthin, übersieht Kirsch, daß sich im Subtext seiner eigenen ästhetischen Überzeugungen Lukácssches Erbe nachweisen läßt. Wenn Kirsch etwa die Kategorien des Realismus und des Klassischen zusammenführt, wenn er von der Objektivität des klassischen Werks spricht und überhaupt den Werkbegriff zentral in den Vordergrund seiner Überlegungen rückt, dann schaut hinterrücks die Lukácssche Ästhetik, die in den 50er und 60er Jahren in Arbeiten wie *Kategorie Besonderheit* oder die *Eigenart des Ästhetischen* ihre letzte Signatur erhält, hervor. 1976 bemerkt Kirsch in dem kleinen Essay *Kleists Selbstmord*, daß auch der Sozialismus als die Gesellschaft, die erstmals in der Geschichte menschenwürdige Formen des Zusammenlebens einzurichteten beabsichtigte, nicht „ohne die Botschaften“ auskommen könne, „die die Kunst aller Epochen für uns bereithält.“ (Auszug. 159) Das ist die Umschreibung dessen, was Lukács sein Leben lang, von den von Kirsch gerühmten Essays aus *Die Seele und die Formen* bis zur *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, in die Formel von der „Kunst als dem Gedächtnis der

Menschheit“ gefaßt hat. Im Gespräch mit Rüdiger Bernhardt fügt Kirsch hinzu, daß die Literatur – „das Amt des Dichters als politische Institution“ – selbst eine hermeneutische Angelegenheit ist, denn sie ist grosso modo „eine Institution des Beharrens, des Insistierens auf gefundenen Einsichten, auf dem Gattungsbegriff, dem Humanum.“ (Ordnung. 237) Eben dieses Humanum hat Lukács ebenso grundsätzlich ästhetischtheoretisch wie in vielfältigen minuziösen Einzelarbeiten am Kanon großer literarischer Werke von der Antike bis zu Solschenizyn exponiert; man mag es in der Hegelschen Terminologie als die jeweilige konkrete Besonderheit bezeichnen, mit der das literarische Werk uns anhaltende Botschaften zu vermitteln versteht – jenes „ungelebt Mögliche“, von dem bereits der junge Bloch spricht, dessen Grundimpulse sein Jugendfreund Lukács geteilt hat. Diese hermeneutische Arbeit gelingt jedoch nur, wie Kirsch, auch darin Lukács folgend, mehrfach betont, bei großen Werken der Weltliteratur – mit einem anderen Begriff: beim klassischen Werk. Und als klassisch, so Kirsch im Blick auf Goethe, Marx und Lukács, müssen jene Werke bezeichnet werden, die „Vollendetes“ darstellen; denn dieses „wird [...] wann immer erreicht, nie zu überbieten“ sein. (Auszog. 180) Es steht in seiner Abgeschlossenheit und Vollendetheit, seiner Objektivität bzw. Totalität vor uns da als eine eigene mikrokosmische Welt von höherer Dignität, engelgleich zwischen Himmel und Erde, wie es einmal bei Jean Paul heißt. Hinsichtlich der Autorpersönlichkeit ist „Meisterschaft“ gefordert, um große, klassische Werke schaffen zu können. In einem Aufsatz Kirschs aus dem Jahre 1971 über Georg Maurers spätes Werk sagt er darüber:

Meisterschaft hat zwei Voraussetzungen: Der Dichter muß ‚auf der Höhe seiner Zeit‘ sein, also diese entweder kritisch reflektieren oder in kritischem Verstehen nahekommender Intuition durchschauen können; zweitens muß er über die ihm für große Produktion objektiv nötigen Kunstmittel frei, das heißt ohne energiefressenden Lernaufwand verfügen. (Ordnung. 197)

Um kurz zu resümieren und gleichzeitig eine These hier zu wagen: beide, Fühmann wie Kirsch, beziehen sich auf die Lukácssche Theorie, explizit und implizit, unter Verweis auf die grundsätzliche philosophische Bedeutung des Ungarn oder im Blick auf die subkutan wirkende Ästhetik. Ironischerweise, möchte ich hinzufügen, entfernt sich dabei derjenige, der sich intensiv mit Lukács auseinandergesetzt und auch dessen Einfluß herausgestrichen hat, am weitesten von ihm, während der andere, auch

wo er sich verbal distanziert, sehr viel weitergehende ästhetische Übereinstimmungen mit dem ungarischen Philosophen zeigt. Zwar begegnen sich beide in ihren rezeptionstheoretischen Annahmen, die sich auf der Aufklärungsschiene bewegen, doch hinsichtlich ihrer produktions- wie werkästhetischen Überzeugungen klafft eine große Lücke.

Das offenbart sich schlüssendlich im literarischen Œuvre beider Schriftsteller. Während Kirsch nicht zuletzt immer wieder Goethe ausdrücklich zu seinem Gewährsmann zählt, bezieht sich Fühmann ebenso ausdrücklich auf romantische Traditionen. Die Klassik, betont Kirsch am Ende seines Gesprächs mit Rüdiger Bernhardt, sei die Tradition, die ihm am meisten bedeute (vgl. *Ordnung*, 249); für Fühmann rückt neben anderen Einflüssen romantischer Autoren vor allem E.T.A. Hoffmann in diese exponierte Stellung. Aber es zeigen sich diese poetologischen Einflüsse diesseits von Selbstaussagen sowie ästhetischtheoretischen Selbstreflexionen ganz direkt auch im literarischen Werk: Kirsch beantwortet mit seinem einzigen Stück *Heinrich Schlaghands Höllenfahrt* Goethes Faust-Stoff auf komödiantische Art und Weise, und Fühmann schreibt mit seinem Tagebuchessay *Zweiundzwanzig Tage* ein unordentliches, ein romantisches Buch. In beiden Texten, die ich für paradigmatisch innerhalb des Œuvres ihrer Verfasser halte, offenbaren sich dann auch die innersten Schreibimpulse ebenso wie die Intentionen der Autoren: Kirschs Option für eine ästhetisch inszenierte Objektivität, die im ästhetischen Schein des Kunstwerks die Mängel des realen Seins zur Sprache und ins Bild zu rücken versucht, auf der anderen Seite Fühmanns unablässige Bemühungen darum, das eigene Ich und dessen Entwicklung zu rekonstruieren.

Nicht mehr, aber auch nicht weniger, als zu zeigen, was die Welt im Innersten zusammenhält, beabsichtigt also Kirsch in seiner Komödie über Heinrich Schlaghand, eine sozialistische Ausgabe des Doktor Faustus. Heinrich ist aber auch ein jüngerer Bruder Ballas aus Neutschs *Spur der Steine* und Ole Bienkopps aus Strittmatters gleichnamigem Roman; als Ingenieur und Architekt ist er unzufrieden über den plan-platten sozialistischen Wohnungsbau, dem es bestenfalls gelingt, eine „Öde mit Balkon“ zu schaffen, Wohnsilos und Betonklötze, in denen sich der propagierte neue Mensch der sozialistischen Gesellschaft seiner Meinung nach keinesfalls wohlfühlen kann. Aber Schlaghands Utopien und Visionen sind, darin greift Kirsch bestimmte Muster sozialistischer Programmatik auf, um sie zugleich zu parodieren, die pure Hybris. Der Partei- und Staatsapparat schaltet sich ein, um Heinrich wieder an die Realität und in die Wirklichkeit von Plan und Kran, wie es gleich eingangs der

Komödie heißt (vgl. Auszog. 74), hinzuführen. Er muß pazifiziert werden, und er scheint sich damit zunächst auch abzufinden zu geben, denn er heiratet Maria, lebt privat und gibt auch sein Herumhuren auf. (vgl. a.a.O. 76ff.) Also: Sozialisation gelungen – das Subjekt hat sich, mit Hegel zu reden, endlich seine Hörner an der Prosa der Verhältnisse abgestoßen, um nun als vollgültiges Mitglied der Gesellschaft seinen Aufgaben pflichtgemäß nachzukommen. Die staatliche Korruption ist ebenfalls nicht weit, soll ihm doch als dem Repräsentanten des ideologisch geforderten neuen Menschen schließlich sogar noch ein Denkmal gesetzt werden: ein Standbild – „denn die Kunst“, so der Bildhauer Schmonzacka in der Tradition von Lessings Maler Conti aus der *Emilia Galotti*, „soll uns zu Höherem führen.“ (Auszog. 87)

Und keine Angst, daß Sie zu ähnlich werden!/ Zwar Sie sind typisch, doch ich werde Sie/ Zum typisch Typischen verallgemeinern:/ Das erst ergibt das Bild, und das macht die Preise. (a.a.O. 87f.)

Hiermit, scheint mir, travestiert Kirsch die realsozialistisch arg mißverstandene marxistische Ästhetik in der Kategorie des Typus bzw. der Besonderheit, ja er attackiert sogar an späterer Stelle einmal die zu normativen Dogmen verkommenden ästhetischen Überlegungen, wenn er zwei Doktoren der Ästhetik auftreten läßt, von denen es dann heißt:

Hier zwei Doktoren der Kunst und Literatur/ Welche mit Was-serwaage und Schnur/ Durch die Künste gerade Linien ziehen/ Und darauf die Kunstwerke zu stellen sich mühen;/ Was darauf nicht stehn bleibt, lassen sie fallen/ Denn es ist Abfall; alles in al-lem/ Beseitigen sie so täglich mehrere Tonnen/ Sogenannten Kulturguts, damit wird Raum gewonnen/ Auch lebende Künstler auf die Linie zu bringen/ Bis diese höchst seltsam balancieren und singen/ Und sich die Kunst nicht mehr an Leben reibt:/ Die Kunst verschwindet, doch die Linie bleibt. (Auszog. 126f.)

Doch die Reintegration Schlaghands gelingt nicht. Ganz im Gegenteil, die mephistophelische Verführung in Gestalt eines unter dem wunderbar nichtssagenden Namen Müller auftretenden Unterteufels nähert sich Schlaghand, um mit ihm den allbekannten Pakt zu schließen. Müllers Argumente, was die unter realsozialistischen (aber auch anderen) Bedingungen schleichend vorangehende Veralltäglichung des Lebens, der Liebe und der Arbeit betrifft (vgl. a.a.O. 97), sind so überwältigend, daß sich Schlaghand kurzentschlossen auf den Teufelspakt einläßt. Nachdem er

dann – auf Mantels Schwingen – die ganze Welt gesehen und nichts Überzeugendes in ihr gefunden hat, begleitet er Müller zu den Müttern allen Seins – in die wiederum in parodistischer Umkehrung des Schemas von Himmel und Hölle paradiesisch ausgestattete, überaus komfortable Hölle, in der sich mindestens auch die interessantere Personnage aufhält. Hier nun, inmitten von Trunkenbolden, seinen verschiedenen Frauen, zwischen Napoleon und Don Juan entwirft Schlaghand seine Vorstellungen einer anderen, neuen und besseren Architektur; er gestaltet die „Hölle“ zur „blühenden Wiese in utopischer Stadtlandschaft“ um, wie der fünfte Akt betitelt ist. (vgl. Auszog. 138ff) In des Unterteufels Worten:

Ingenieur Heinrich Schlaghand, welcher baun/ Mußte, was er nicht wollte, weil er wollte/ Was nirgends geht, kam zu uns; der Vertrag/ War, er darf, was er will. Was er will, ist/ Die Menschheit in die Hölle, das wolln wir/ Also gehört er uns. (a.a.O. 143)

Aber das Stück endet nun nicht etwa in der Hölle, sondern auf Erden, nachdem in einem Epilog sich die verschiedensten Figuren, seine Frau und seine Geliebten, der Parteisekretär Hurre und der Dumperfahrer Bunz um Schlaghand bemüht und ihn aus der Hölle hervor wieder ins hellere Licht irdischen Diesseits gezerrt haben. Ende gut, alles gut – so scheint es, denn das Komödienspiel stellt gelingend dar, woran es der Realität mangelt: „Ein Bild der allgemeinen Harmonie:/ Ein jeder wünscht sie, zwar ist sie noch fern? Doch einmal sehen will sie jeder gern.“ Derjenige, der das als letzte Worte der Komödie vorträgt, der Prologos, der schließlich auch noch für die literarische Tradition einsteht und auf ein breites Spektrum adaptierten Materials von der Antike über Shakespeare und Goethe bis zu Formen des absurdem Theaters verweist, er sorgt im Stil des antiken Chors für die rechte, die politisch ebenso wie moralisch korrekte Auslegung des Stücks:

Damen und Herren, Herr Schlaghand hatte/ Als Neuer Mensch sowie als Gatte/ Gewisse Krisen zu überstehn/ Desungeachtet Sie ihn hier sehn/ Etwas geschwärzt, doch im Prinzip noch ganz/ Unter des sonntäglichen Himmels Glanz/ Fast alles nunmehr ist wie dieser klar/ Ausgenommen Kleinkkeiten, und das nur ein paar/ Wir hoffen sehr, wir haben Sie gerührt/ Besonders, daß die Baukunst von uns profitiert. (a.a.O. 147)

Und nicht nur die Baukunst soll hier profitieren, sondern alle Zuschauer des Stücks mögen gerührt sein: aut prodesse aut delectare, hieß das seinerzeit bei Horaz. Aber um welche Lehre könnte es sich dabei gehan-

delt haben? Kirsch selbst hat in einer Kommentierung des Stücks die Figur des Schlaghand so gedeutet, daß in ihrer Hybris, dem faustischen Allmachtwahn gleich, dargestellt ist,

wie das Bestehen auf absoluter Selbstverwirklichung in Barbarei umschlagen kann – dann, wenn man andere mit Gewalt glücklich machen will. Schlaghand, der seine schöne Utopie von Architektur in der Hölle realisieren kann, ist erst zufrieden, wenn er seine Stadt auch mit Menschen bevölkern kann, die er nun – mit Gewalt – in die Hölle holen will. Damit hat er seine Wette verloren. (Ordnung. 202)

Und er fügt eine Bemerkung über die grundsätzliche wirkungsästhetische Funktion von Kunst und Literatur hinzu, die noch einmal sein aufklärerisches ebenso wie klassisches Verständnis von Ästhetik unterstreicht:

Das Zu-sich-selbst-Kommen des Menschen ist ja ein historischer Prozeß, der unter Rückschlägen und Opfern verläuft. Dennoch wendet sich Kunst jeweils an Individuen, von denen jedes seinen Anspruch auf Selbstverwirklichung hat. Dieser Anspruch ist oft verschüttet. Kunst kann ihn wecken helfen. In diesem Sinn enthält alle wichtige Kunst, auch wo sie kein Gesellschaftsmodell anbietet, ein Moment sozialer Utopie. (ebd.)

Das sollte uns aufhorchen lassen, denn *Heinrich Schlaghands Höllensabrt* ist eine Komödie, zwar keine rührende, sondern eher eine Verlachkomödie, an deren Ende eine behauptete Harmonie steht, die kontrafaktisch zum schlechteren Sein des Realsozialismus angeboten wird. Doch welchen Wert kann diese Harmonie haben? Denn ist nicht, Kirschs Selbstdeutung zum Trotz, die von ihm gestaltete Hölle – der Kapitalismus? – der wesentlich angenehmere Aufenthaltsort?

Die Fühmannsche Poetik kreist dagegen immer um das Subjekt, genauer: um das eigene Ich, dessen Erfahrungen und Erinnerungen als ins Typische überführte Einzelerfahrungen, wie es einmal in der Vorlesung über das mythische Element in der Literatur heißt (vgl. Essays. 123), im Text vergegenwärtigt werden. Vielleicht sind es gerade deshalb auch die sogenannten ‚Nebenströme‘ (Adorno) der Geistes- und Literaturgeschichte, die Fühmann beerbt und der sozialistischen Ahnenpflege als Desiderate wieder dringendst empfohlen hat: die Mythen bis hin zur Bibel, immer wieder E.T.A. Hoffmann und Trakl, Autoren, die die Nachtseiten und Abgründe des Ich genau gekannt haben. Den eigenen Schreibimpuls hat Fühmann in der Nachbemerkung zu einer Sam-

melausgabe seiner Prosa so umschrieben: „Das Endziel meiner literarischen Bemühungen wäre die Darstellung Eines, von dem ich erfahren könnte, dieser sei ich“ (Judenauto. 517) Das ist in der Formulierung ebenso präzise wie im Anspruch vermesssen, was der Autor, ein kundiger Freud-Leser und Kenner der Psychoanalyse, natürlich genau weiß. Wobei es also bleibt, das ist die lebenslange, unaufhörliche, von Versuch zu Versuch sich herantastende Schreibbemühung, sich über die Arbeit der Erinnerung, deren Resultat dann Erfahrung genannt werden könnte, an die Beschreibung des eigenen Ich zu machen. Was lebensgeschichtlich im Falle Fühmanns die Erlebnisse unter dem Faschismus, mit dem Holocaust und seine Wandlung vom Saulus zum Paulus ständig impliziert. Deshalb, so ließe sich auch sagen, kann Fühmanns Werk – paradoixerweise – als ein einziger riesiger Fragmenthaufen gesehen werden, der zugleich aber eine ungeheure Stringenz in der Fragestellung aufweist: eben diese Ich- und Selbsterkundung. Die einzelnen Texte, mögen dies Erzählungen oder Essays sein, ergänzen sich, fügen sich zusammen, ohne daß dabei freilich ein geschlossenes Ganzes, ein Puzzle entstünde. Darin knüpft er dann, scheint mir, an die frühromantische Poetik an mit ihrer Vorstellung vom unendlichen Text, von der Indezenz des romantischen Kunstwerks, ja nicht zuletzt von dessen Unordentlichkeit und Monströsität. Beispiele von früh-romantischen Fragmenten sind Legion.

Fühmanns ‚romantisches‘ Buch, sein ebenso indezenter wie formloser Text ist *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, jenes Tagebuch, über dessen Zustandekommen er bemerkt:

Ein Büchlein Reisenotizen soll werden, irgendwas Loses, Buntes, nicht einmal auf Ungarn beschränkt, ein bißchen erweitertes Tagebuch, und das führe ich ohnehin jeden Abend. (Judenauto. 292f.)

Das Monstrum, das dann tatsächlich herauskommt, ist Tagebuch und Essay ineins, es enthält ebenso Erzähl- wie Traumpassagen, Notate zu Projekten und umfaßt neben Gesprächsnotizen auch Erinnerungssequenzen – dies alles aber ist immer, mit Nietzsche zu sprechen, gleich nah zur Mitte hin komponiert. So ist gleichsam unter der Hand Fühmanns paradigmatischstes Werk entstanden, die praktische Einlösung seiner Poetologie und selbst wieder ein poetologischer Text, der Auskünte über seine literarischen wie ästhetisch-theoretischen, ja philosophischen Präferenzen erteilt. Wie gesagt, dasjenige, dem er sich schreibend zu nähern versucht, ist die Selbsterkundung – wobei die interessante Kon-

stellation erscheint, daß es durchaus so etwas wie Interferenzen mit AutorInnen der bundesdeutschen ‚Neuen Subjektivität‘ (etwa Handke oder Hermann Lenz mit seinem Vorsatz „Sieh nach innen“) gibt. „Der Nebel, das wird für mich immer mehr mein eigenes Ich, meine eigene Vergangenheit.“ (Judenauto. 408)

Bohrende, quälende Fragen tauchen auf: Was ist diese Vergangenheit, wo beginnt sie? Was bedeuten Erinnerung und Erfahrung? Wodurch konstituieren sie sich? Und wo ist das Subjekt? – Fühmann legt sich und seinen Lesern diese Fragen vor, auf die es keine definitiven Antworten, sondern für die es nur Annäherungen und Umschreibungen, eine Phänomenologie verschiedener Möglichkeiten gibt:

Kann man sagen: ‚Dein Leben ist die Summe deiner Erfahrungen?‘ Zweifellos nicht; ‚dein Leben‘ ist mehr. Aber das Leben, worüber man verfügt, das einem Besitz ist, das einem das Handeln in der Gegenwart und das Denken in die Zukunft erlaubt, das ist doch die Summe der Erinnerungen // Istim die Summe der Erinnerungen gleich der Summe der Erfahrungen? Kann man sagen: Je größer die Summe der Erinnerungen, um so größer die Aktionsfähigkeit? Wohl doch. Aber gibt es nicht auch ein Vergessen als Stärkung, als Heilprozeß, als conditio sine qua non des Weiterlebens? Ja, aber zuerst ein Bewältigen. (Judenauto. 462)

Das Ich ist zwar nicht ‚unrettbar‘ (Ernst Mach), aber auch nicht fixierbar in genauen Koordinaten; im andauernden Schreibprozeß, in immer neuen Versuchen und Versuchsanordnungen erzählerischer und essayistischer Art bemüht Fühmann sich vielmehr darum, seinen Spuren im flüssigen Sand der Geschichte nachzugehen. Das ist eine der Lehren des Textes, eine Lehre mit vielen Leerstellen, die der Autor seinen Lesern zu bedenken gibt und die er nicht zuletzt in seinem Essay über das mythische Element in der Literatur als grundsätzlichen und unlösbaren Widerspruch innerhalb des Menschen so gedeutet hat:

Jener Widerspruch von Einzelнем und Allgemeinem, der zunächst einmal jede Erscheinung aus dem Gestaltlosen treibt und im Menschengeschlecht das Ich hervorbringt, umlagert den spezifischen Gattungswiderspruch von Natur- und Gesellschaftswesen, und wenn der dann diese Verhärtung aufbricht, erschüttert er die Existenz. (Essays. 117)

Klassik und Romantik, Kirsch und Fühmann, eine prätendierte Objektivität wie die subjektive Selbsterkundung – sie gehören, denke ich, zu-

sammen und bilden eine – nicht nur im Blick auf ehemals realsozialistische Verhältnisse – Einheit im Zwiespalt.

Literatur

- Rainer Kirsch. *Auszog das Fürchten zu lernen*. Prosa, Gedichte, Komödie. Reinbek 1978.
- Ders. *Ordnung im Spiegel*. Essays, Notizen, Gespräche. Leipzig 1991.
- Ders. *Die Talare der Gottesgelehrten*. Kleine Schriften. Halle 1999.
- Franz Fühmann. *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*. Rostock 1983.
- Ders. *Das Judenauto – Kabelkran und Blauer Peter – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Rostock 1979.

Drucknachweise

Von der Utopie zur Ontologie, in: Weimarer Beiträge. Jg. 43. 1997. H. 3. S. 350-366

Bemerkungen zu den frühen ästhetischen Theorien von Bloch und Lukács. Bei Gelegenheit der Lektüre von Blochs Briefen an den Jugendfreund Georg Lukács, in: Vor-Schein. H. 5. 1986. S. 21-27; englische Fassung in: New German Critique. No. 45. Fall 1988. S. 41-54

Das Nietzsche-Bild von Georg Lukács. Zur Metakritik einer marxistischen Nietzsche-Deutung, in: Nietzsche-Studien. Bd. 19. 1990. S. 419-430

Georg Lukács als Schüler Wilhelm Diltheys, in: Dilthey-Jahrbuch. Bd. 5. 1988. S. 240-257

Auf der Suche nach der verlorenen Totalität. Ernst Jünger und Georg Lukács, in: Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945. (Hg.) Christiane Caemmerer und Walter Delabar. Opladen 1996. S. 15-28

„Den Weg zur Humanität finden“. Johannes R. Becher und Gerhart Hauptmann, in: Zeitgeschehen und Lebensansicht. Die Aktualität der Literatur Gerhart Hauptmans. (Hg.) Walter Engel und Jost Bomers. Berlin 1997. S. 218-229

Zur Ontologie des Alltags. Die späte Philosophie von Georg Lukács, in: Werner Jung: Schauderhaft Banales. Über Literatur und Alltag. Opladen 1994. S. 71-84; ungarische Fassung in: Miert Lukács? A szegedi Lukács-szimpozion anyaga. (Hg.) Szabó Tibor. Budapest 1990. S. 73-87

Prozesse und Tendenzen: Hartmann – Lukács – Bloch. Wege der Ontologie, in: Bloch-Almanach. Bd. 7. 1987. S. 113-142

Georg Lukács und der Realismus. Überprüfung eines Paradigmas, in: Lukács 1998/99. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bd. 3. (Hg.) Frank Benseler und Werner Jung. Paderborn 1999. S. 187-198

Coda. Klassiker und Romantiker oder Rainer Kirsch und Franz Fühmann (Originalbeitrag)

,Von der Utopie zur Ontologie‘ – und wieder zurück! So könnte der Titel der vorliegenden Aufsatz- und Essaysammlung dreißig Jahre nach dem Tod von Georg Lukács am 4. Juni 1971 und zehn nach den großen internationalen ‚Wendungen‘ auch lauten. Es geht darum, den ungarischen Philosophen und Literarhistoriker, den Intellektuellen und politischen Denker zum einen in den verschiedenen Diskursen seiner Zeit – so beim jungen Lukács die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie, Literatur und Kultur, beim Marxisten die Bemühungen um eine Ontologie diesseits aller Dogmen – zu verorten, zum anderen auf erstaunliche ideologische Interferenzen aufmerksam zu machen (etwa die Gemeinsamkeiten mit Ernst Jünger) sowie auch auf die ‚Anschlußfähigkeit‘ seiner Theorie auf den unterschiedlichsten Feldern hinzuweisen. Dabei stehen insbesondere der ganz junge, vormarxistische Lukács mit seinen bahnbrechenden Essaybänden („Die Seele und die Formen“ oder „Die Theorie des Romans“) wie der späte, um eine marxistische Ethik und Ontologie ringende, dabei den Stalinismus der (ehedem) sozialistischen Gesellschaften rigoros ablehnende Philosoph im Vordergrund, enthalten doch die Texte aus diesen lebensgeschichtlichen Phasen die größte intellektuelle Sprengkraft und skizzieren, mit dem Jugendfreund Ernst Bloch gesprochen, Hoffnungspotentiale, ungelebt Mögliches und einen utopischen Vorschein.

Werner Jung, Prof. Dr., Hochschullehrer an der Universität Duisburg-Essen, lehrt und forscht auf dem Gebiet der deutschen Literatur vom 18.-21. Jahrhundert, dazu in der Ästhetik, Poetik, Literaturtheorie und Editionsphilologie. (Mit-)Herausgeber der Werke Heinrich Bölls, Ludwig Harigs und Georg Lukács’.
